

PIANISTE N°127
Pianiste
JOUER, PROGRESSER & SE FAIRE PLAISIR !
32 PAGES DE PARTITIONS
FATS WALLER
G.D. BARNARD
J.-S. BACH
G. F. HAENDEL
KEITH JARRETT...
SPÉCIAL
JAZZ
À VOS CLAVIERS
• Köln Concert
• Pièce inédite de Jacky Terrasson
KEITH JARRETT
LE DON ABSOLU
COMPOSITRICES
Les vraies raisons d'un oubli
BELGIQUE, GRÈCE: 9,20 €, PORT CONT., ITALIE, LUX: 9,90 € - CANADA: 12,50 $CAN - DOM: 9,20 € - NOUVELLE-CALÉDONIE: 1150 XPF - POLYNÉSIE: 1300 XPF - SUISSE: 15,10 CHF
Mars-avril 2021 - www.pianiste.fr
L 19131 - 127 - F: 8,90 € - RD

Pianiste est une publication bimestrielle
Pianiste
SOCIÉTÉ ÉDITRICE
Éditions Premières Loges
SARL au Capital de 34600 euros
Représentées par
Frédéric Mériot, Gérant.
Associé unique : Humensis SA
Siège social : 170 boulevard du Montparnasse, 75014 Paris
Adresse de la rédaction :
Premières Loges / Pianiste
6 Villa de Lourcine, 75014 Paris
www.humensis.com
Directeur de la publication
Frédéric Mériot
RÉDACTION
Rédactrice en chef
Elsa Fottorino
Secrétaire de rédaction
Vanessa François
Directrice artistique
Isabelle Gelbwachs
Rédactrice-graphiste
Sarah Allien
Iconographe Sarah Allien
Illustrations Éric Heliot
Portraits Stéphane Manel
Couverture Getty Images
ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO
R. Bétermier, A. Cochard, R. Gergorin, N. Haeri, L. Heliot, J.-P. Jackson, M. Khong, P. Lay, A. Lompech, L. Mézan, J.-M. Molkhou, P. Montag, B. Moussay, D. Poncet (jeux), J. Terrasson, A. Tharaud, S. Zaoui.
Publicité et développement commercial
isabelle.marnier@editions-premieresloges.com
01 55 42 84 15
Marketing/ Diffusion
Armelle Behelo
ABONNEMENTS
Service abonnements
45, avenue du Général Leclerc
60643 Chantilly Cedex
Tél. : 01 55 56 70 78
abonnements@pianiste.fr
Tarifs abonnements France métropolitaine
39 € - 1 an (soit 6 n^os + 6 CD) ; 69 € - 2 ans (soit 12 n^os + 12 CD)
Vente au numéro
À juste Titres
Tél. : 04 88 15 12 41
www.direct-editeurs.fr
PRÉPRESSE Key Graphic
IMPRIMERIE
Maury Imprimeur
S. A. Malesherbes
DISTRIBUTION MLP
Diffusion en Belgique :
AMP, rue de la Petite-Île,
1 B-1070 Bruxelles
Tél. : + 32(0)2 525 14 11
E-mail : info@ampnet.be
N° DE COMMISSION PARITAIRE : 0323 K 80147
N° ISSN : 1627-0452
Dépôt légal : février 2021



ÉDITO



Laissez-nous entrer !

Heureux sont les Niçois. Leur voisin monégasque affiche sans complexe une programmation printanière des plus alléchantes : David Fray, Arcadi Volodos, Alexandre Kantorow, Elisabeth Leonskaja… Tous ces concerts auront bel et bien lieu. Pas en streaming comme c'est devenu la nouvelle norme. Mais sur scène, avec public, à l'Auditorium Rainier III ; (bon, faute de nous rendre sur le Rocher, nous pouvons toujours découvrir sur Philharmonie Live le dernier récital hypnotique d'Alexandre Kantorow). Théâtres, salles de concerts, cinémas sont restés ouverts dans la Principauté. Certes, l'épidémie est peut-être plus facile à maîtriser dans une ville-État de 2 km². Mais nos voisins espagnols ne sont pas non plus en reste. Les théâtres et opéras n'ont pas fermé leurs portes grâce à un protocole sanitaire très strict : contrôle de température, gestion drastique des flux, masques FFP2…Mais ce n'est pas tout. Au Teatro Real de Madrid, la salle est désinfectée à l'aide de rayons ultraviolets, la fosse a été agrandie, l'air est filtré en permanence, les musiciens sont testés régulièrement. Des procédés coûteux, mais probants. Le théâtre accueille chaque soir 1200 spectateurs. Des chiffres qui font rêver ou frémir. Dans ces deux pays, aucun cluster lié à l'ouverture des établissements culturels n'est à signaler. À la Philharmonie de Paris, une étude récente menée par Dassault Systèmes met en évidence les très faibles risques de contamination dans la grande salle: la circulation de l'air y est la même qu'à l'extérieur. Pourtant, sa fermeture est à déplorer au moins jusqu'au moins de juin. De son côté, la région Nouvelle-Aquitaine, sous l'égide d'Alain Rousset, entend faire pression sur le gouvernement. *« Il n'est pas acceptable que la protection sanitaire des citoyens se résume à interdire toute vie culturelle »*, a t-il écrit au Premier ministre Jean Castex. Son idée : développer un « simulateur de calcul de risques » pour chaque salle. Cet outil expérimental s'appuiera sur de nombreux paramètres : hauteur sous plafond, VMC, durée du spectacle… À Strasbourg, la maire plaide également pour une réouverture raisonnée des salles et musées. Leurs appels seront-il entendus ? La sortie de l'épidémie peut-elle se faire au cas par cas ? Toujours est-il qu'à Nice, le maire Christian Estrosi a annoncé en janvier dernier une reprise culturelle pour le 15 septembre 2021. Une date hélas « irrévocable ». ◆

Elsa Fottorino, rédactrice en chef





Retrouvez tous nos numéros et nos offres d'abonnement sur www.pianiste.fr

➜ Découvrez nos vidéos pédagogiques sur notre chaîne YouTube

SOMMAIRE


30
ROSE ANNE COLAVITO/ ECM RECORDS




16
PALAZETTO BRU ZANE/ ASSOCIATION MEL BONIS


20
LOTTE MEITNER-GRAF WARNER CLASSICS

MAGAZINE

EN COUVERTURE

PÉDAGOGIE

SUIVEZ LE GUIDE !

LE CAHIER DE PARTITIONS

32 PAGES D'ŒUVRES QUI ONT INSPIRÉ KEITH JARRETT AVEC LES CONSEILS DE **SIMON ZAOUI ;** UNE COMPOSITION DE **JACKY TERRASSON** ET LE KÖLN CONCERT PART IIC.

2 MOIS
EN FRANCE…

Dusapin et Kiefer entrent au Panthéon

➜ À l'occasion de l'entrée au Panthéon des cendres de Maurice Genevoix, deux installations furent inaugurées, en hommage aux victimes de la Grande Guerre que l'écrivain célébra dans *Ceux de 14.*
Ces œuvres commandées par l'État au compositeur Pascal Dusapin et au peintre Anselm Kiefer révèlent la couleur dominante de l'art de chacun. L'artiste allemand a mis en vitrine des épis de blé figés à jamais, des vélos, des fusils épars qui, dans des couleurs ocre et ferrailleuses, figurent la désolation de la guerre. Deux tableaux géants plus saisissants, sombres perspectives à la matière grise et granuleuse, les côtoient.
À ces œuvres d'un désespoir brut et sans issue répond la poétique de la consolation transfiguratrice de Pascal Dusapin. Titre en hommage à Giacinto Scelsi, *In nomine lucis* est une pièce vocale d'une grande sensualité tragique vouée à faire chanter les pierres du Panthéon grâce à un dispositif spatialisé de 70 haut-parleurs. Enregistrées par le Chœur Accentus, 150 séquences vocales d'1 à 4 min sont diffusées à peu près toutes les 20 min selon un ordre changeant. Entre ces chœurs très enveloppants dans leur forme cristalline, des noms de disparus pendant la guerre sont récités, ombres poignantes en écho à la touchante salve funéraire du compositeur.

Romaric Gergorin


Pierre-Laurent Aimard
W. BEAUCARDET
MARCO BORGGREVE

SPECTACLE (ENCORE) VIVANT

Pour le premier volet de la 2e Biennale Pierre Boulez, la Philharmonie nous entrouvrait ses portes. Cinq concerts enregistrés du 19 au 23 janvier et désormais disponibles en ligne. Malgré les fauteuils vides, les musiciens s'adaptent. Le soir du 20 janvier, l'ambiance est fantomatique. On nous mène au compte-gouttes vers le premier balcon de la grande salle. Là, une cinquantaine d'auditeurs : salariés du lieu, journalistes, musiciens. Légère sensation d'entre-soi. Les musiciens s'installent, décontractés. Noir. Les projecteurs s'allument et isolent le chef, Klaus Mäkelä, et sept cuivres pour *Initiale* de Pierre Boulez. Arpèges montants obsessionnels. Étranges réminiscences de Walkyries wagnériennes… L'orchestre applaudit, le public n'ose pas. Ce qui frappe, c'est le silence. Triptyque des *Offrandes oubliées* de Messiaen. La fervente poésie des volets extérieurs *(Croix* et *Eucharistie)* contraste avec le ton débridé du panneau central *(Péché)*. Les cordes s'évaporent dans un calme mystique. On installe le piano, le triangle s'échauffe. Pierre-Laurent Aimard livre une version engagée du *Concerto pour la main gauche* de Ravel. Remarquable construction de la polyphonie à une main. On perd parfois en clarté dans les tutti. *« L'équilibre sonne bien en cabine »*, assure un voisin. Il faut dire que les musiciens jouent moins pour la salle que pour ses micros. Applaudissements fournis. 35 pupitres de chanteurs émergent à l'arrière-scène. La soprano soliste fait son entrée et nous tourne le dos. Débute le *Soleil des eaux* de Boulez : deux tableaux sur des poèmes de René Char. Difficile de percevoir le texte. La soliste acrobate est soutenue par un chœur Accentus convaincant. Debussy fait alors son entrée. Étonnant : après ce programme, *La Mer* sonne presque classique ! La magie orchestrale opère et achève de nous emporter dans l'électrisant final (version avec fanfares). Métro ligne 5. Trois violonistes en civil. L'un complimente : *« Bravo pour ton solo, c'était…* (grand geste) *»*. Eiichi Chijiiwa, violon solo, esquive : *« Pas évident de doser, l'enregistrement diffère totalement de la réalité… »* Espérons que le retour au partage n'en soit que plus intense !

Rémi Bétermier

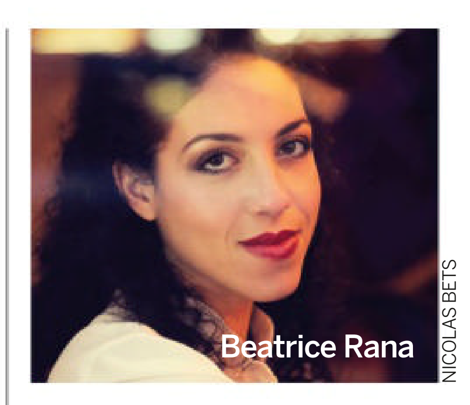
À revoir sans moderation

Quinte & Sens

➜ Diffusé sur Arte le 24 janvier dernier, *Quinte & Sens,* le film musical réalisé par François-René Martin et Gordon bouscule nos repères. Plans de drones, travellings audacieux, on découvre la Philharmonie d'un autre angle. *L'Oiseau de feu* tournoie dans une lumière ocre, presque brumeuse. Sur scène, l'orchestre se prépare au combat. *Sacre du printemps.* Les bois annoncent le rite autour d'une sphère lumineuse. Le timbalier se fait forgeron. Puis, la salle devient paquebot. Aux bastingages, les marins chantent *La Mer* de Debussy. Voyage surnaturel clos par l'appel interstellaire de Messiaen.

Beatrice Rana

➜ La pianiste italienne jouait le 27 janvier dernier, accompagnée de Paavo Järvi et de l'Orchestre de Paris, le *1er Concerto* de Tchaïkovski. Visage sculptural, elle modèle l'œuvre dans l'instant. Noblesse de l'ouverture, inventivité des couleurs et des phrasés, lyrisme passionné. Jamais les octaves fougueuses ne sonneront comme des salves. Altière et simple, elle concentre son expressivité dans le son du piano. **R. B.**


Beatrice Rana
NICOLAS BETS


L'inauguration de la Philharmonie d'Ankara

2020 CUMHURBAKANLII SENFONI ORKESTRASI

MUSIQUE ET POLITIQUE, UNE MARCHE TURQUE TRÈS SYMBOLIQUE

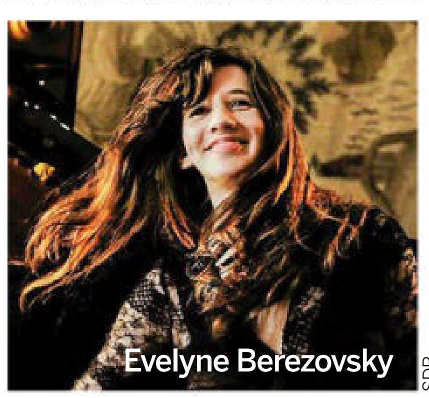
Alors que la vie musicale est à l'arrêt, un gigantesque centre de concerts a été inauguré dans la capitale turque. Après 25 ans de chantier, l'Orchestre symphonique présidentiel turc intègre sa nouvelle résidence. 63 000 m² intérieurs, une grande salle de 2023 places, une petite de 500, une zone en plein air pour 10 000 personnes et, enfin, un musée. L'inauguration s'est faite en présence du président Erdogan et de son ministre de la Culture et du tourisme, Mehmet Nuri Ersoy. *« Il sera intéressant de voir quel genre de musique sera joué*, signale Marie Mangez, spécialiste en anthropologie culturelle, *cela dira quelque chose sur l'orientation de la politique culturelle de l'AKP, au pouvoir depuis 2002. »*
Avant cela, retour en 1826. Le sultan Mahmoud II dissout par la force l'ordre des janissaires (élite de l'infanterie ottomane), devenu trop indiscipliné. L'armée de l'Empire ottoman est réorganisée. Création à Istanbul de l'ensemble militaire Muzikâ-i Hümâyûn, ancêtre de l'Orchestre présidentiel. Il a pour vocation de stabiliser la nouvelle armée dans l'occidentalisme. En 1924, un an après la fondation de la république de Turquie présidée par Atatürk, l'orchestre est transféré à Ankara. Rupture donc avec Istanbul, capitale ottomane jugée décadente. La musique devient vecteur d'une occidentalisation radicale. *« Plus de musique traditionnelle au conservatoire d'Istanbul, interdiction de passer de la musique ottomane à la radio… Au nouveau conservatoire d'Ankara, on ne jouait que de l'occidental »*, précise Marie Mangez. Dès 2002, l'AKP, à son tour, se saisit de l'enjeu culturel et prône un retour à l'héritage ottoman. Il s'agit aussi, d'après Marie Mangez, de *« montrer au monde l'étendue de la culture turque »*. Sont lancés une multitude de projets pharaoniques, d'abord à Istanbul, comme la piétonnisation de la place Taksim. Ce projet prévoit, à l'emplacement du parc Gezi, la reconstruction d'une caserne ottomane pour en faire un centre commercial et culturel. Mai 2013, les protestations, d'abord écologiques, enflent en contestation plus large du régime. Le centre culturel Atatürk, proche du parc, devient un symbole de résistance. Erdogan veut en faire un opéra, les opposants s'opposent à sa destruction. La répression, sévère, marque le virage dictatorial et islamiste de l'AKP. Le parti cède sur le parc. Le centre Atatürk, lui, sera détruit. Reconstruit à partir de 2019, il abritera bien un opéra, mais conserve son nom.
À la Philharmonie d'Ankara, la programmation n'est pas encore dévoilée. Mais elle accueillera, en plus de l'orchestre présidentiel, de tradition classique, trois chœurs : polyphonique, classique et folklorique, ainsi qu'un ensemble de musique turc et un autre de danses folkloriques. Une cohabitation symbolique, qui ne fait cependant pas oublier la forte censure de l'art. Interdit depuis 2016, le groupe folk Yorum perdait au printemps dernier sa chanteuse Helin Bölek et son bassiste Ibrahim Göçek à l'issue de grèves de la faim de respectivement 288 et 323 jours. **R. B.**

Navalny & Berezovsky
Arrestations en Russie

➜ Le 17 Janvier, Alexeï Navalny, fervent opposant à Vladimir Poutine, rentrait à Moscou. Empoisonné en août dernier au Novitchok (rapport des médecins à Berlin rendu public le 23 décembre), il accusait le Kremlin. Arrêté dès son arrivée, il fait publier une enquête sur le financement du palais de Poutine et dénonce la corruption des hautes sphères. Ses soutiens manifestent. En réaction, plus de 10 000 arrestations auraient eu lieu selon l'ONG OVD-Info. Parmi les interpellés, les enfants du pianiste Boris


Boris Berezovsky

JURI BOGOMAZ


Evelyne Berezovsky

SDP

Berezovsky, interceptés lorsqu'ils sortaient faire leurs courses. Leur mère Ellina Pak, choquée, évoque des méthodes staliniennes. Ils ont été libérés. Pas Navalny, condamné à trois ans et demi de prison ferme. ◆ **R. B.**

Le moraliste Fou Ts'ong dans son siècle

SI LE PUBLIC NE CONNAISSAIT QUE TROP PEU LE PIANISTE CHINOIS, MORT À LONDRES LE 28 DÉCEMBRE À L'ÂGE DE 86 ANS, SA RENOMMÉE ÉTAIT GRANDE PARMI SES PAIRS. VITTORIO FORTE, FRANÇOIS-FRÉDÉRIC GUY ET MARTHA ARGERICH EN TÉMOIGNENT – AVEC AMOUR ET HUMOUR – DANS NOS COLONNES.

BIOGRAPHIE EXPRESS

1934 Naissance le 10 mars, à Shanghaï, dans une famille d'intellectuels francophones
1955 Remporte à 21 ans le prix du meilleur interprète des mazurkas au Concours Chopin de Varsovie
1960 Quitte la Chine grâce à la complicité des autorités communistes de Pologne. S'installe à Londres
1966 Suicide de son père Fu Lei et de sa mère menacés par les gardes rouges au commencement de la Révolution culturelle
1991 Première fois juré du Concours Reine-Elisabeth-de-Belgique
2020 Mort le 28 décembre, à Londres, des complications pulmonaires du Covid-19

Né à Shanghaï le 10 mars 1934 dans une famille d'intellectuels chinois francophiles, c'est pourtant pour la Pologne communiste et Varsovie que Fou Ts'ong part étudier, en 1953. Deux années plus tard, il remporte le 3e prix et celui si convoité des mazurkas au Concours Chopin, celui dont Martha Argerich est la plus fière, damant ainsi le pion au Premier Prix, le Polonais Adam Harasiewicz, et au Second Prix, le Russe Vladimir Ashkenazy. Sa carrière est lancée. Mais la situation en Chine devient terrible en ces années de campagne des « Cent Fleurs » puis de « Grand Bond en avant » qui culmineront avec la Révolution culturelle au commencement de laquelle, en 1966, son père, Fu Lei, grand traducteur des écrivains français, et sa mère se pendront. Ils seront réhabilités en 1979 par Deng Xiaoping, passé lui aussi par Paris dans sa jeunesse. Fou Ts'ong retournera alors en Chine jouer et enseigner. Il ne rompra pas avec le retour de la dictature de Xi Jinping. Il enregistre pour CBS Chopin, Haydn, Debussy, Mozart, disques dont on espère qu'ils nous reviendront bientôt. Fou Ts'ong ne se séparait jamais de ses mitaines et protège-poignets, même en plein été à La Roque d'Anthéron où il donnera un récital qui a marqué durablement le public. Sa maison de Londres bruissait des visites de ses amis pianistes et des jeunes musiciens venus jouer pour lui, recevoir ses conseils, l'écouter, car Fou Ts'ong était une conscience, un phare dans la tempête pour de nombreux jeunes… et moins jeunes… Un moraliste de la musique.
Sollicités par *Pianiste*, Vittorio Forte, François-Frédéric Guy et Martha Argerich évoquent l'homme, le pianiste, le maître.

Vittorio Forte

« Quand j'ai appris la mort de Fou Ts'ong, la première image qui m'est venue, c'est lui, assis dans ma voiture, les jambes croisées, fumant la pipe, ses mitaines... Puis, évidemment, ses cours de maître de l'Académie du lac de Côme. J'ai beaucoup écouté ses leçons données devant les autres étudiants, avant de travailler Chopin avec lui. Pour moi, ça a été très compliqué, car il avait une personnalité énorme. J'avais l'habitude d'un Chopin très bel canto, et lui m'a dit que Chopin était aussi névrotique et qu'il fallait trouver cette névrose. Des mois plus tard, j'ai enregistré les *Nocturnes* pour la Radio suisse romande et je me suis rendu compte qu'avec quelques mots il m'avait ouvert un chemin nouveau à explorer chez Chopin… et les autres. ».

Francois F. Guy

« Il était dans un état d'exaltation permanente. Il se consumait à chaque instant. Il adorait Berlioz et avait toutes ses partitions à la maison. Il vous montrait que, dans la deuxième page de sa *Fantaisie en fa mineur,* Chopin avait pris le thème de la *Symphonie funèbre et triomphale* à la création de laquelle il était, juste avant de composer son *Opus 49*… Et il était tout excité quand il vous le montrait. Il poussait les étudiants à toujours étudier davantage, à élargir leur horizon. Il ne faut pas le limiter à Chopin. En 1995, je lui demande si je peux lui jouer le *Premier* de Brahms. Il me fait des grands yeux et me dit : *"Tu sais je le connais vraiment, je l'ai beaucoup joué, et notamment avec Giulini."* Il était un grand admirateur de Leon Fleischer dont il disait qu'il aimerait tant assister à ses cours de maître ! Il n'était jamais dans le paraître, toujours dans la recherche de l'authenticité, quitte à être provocant. De sa culture chinoise, il tenait un rapport particulier à la graphie des partitions. Dans *Feux d'artifice,* il y a un glissando dont les premières notes sont écrites distinctement avant que Debussy les matérialise par un trait. Tout le monde commence le glissando au début, lui jouait les premières notes comme un quintolet avant de faire le glissando… Avec Fou Ts'ong, il fallait se dire "pourquoi ?"


HONG KONG SINFONIETTA LTD

tout le temps… Il adorait Lang Lang, pas par patriotisme, non, et depuis qu'il était apparu : il avait vu la grande personnalité qui avait assimilé la culture occidentale de façon profonde. Je l'ai rencontré pour la première fois à Leeds, en 1993. J'ai été éliminé en demi-finale. Il a fait un scandale, a appelé Radu Lupu et Murray Perahia qui suivaient les épreuves : ils étaient d'accord avec lui. C'est ainsi que je suis allé à l'Académie du lac de Côme. Plus tard, à Londres, il m'invitait chez lui. Un jour, il me dit d'aller ouvrir la porte car un invité arrivait pour dîner… J'ouvre : c'était Radu Lupu ! Nous avons joué aux cartes jusqu'à 5 heures du matin. Je n'ai pas été fatigué : ils m'ont boosté ! Il détestait postures et faux-semblant… Et il était fanatique de foot ! Il vivait derrière le club de l'Arsenal et quand il y avait un match, il appelait Lupu et ils commentaient le match en direct : une vraie masterclasse de foot… Il avait besoin de jouer en permanence, il fallait qu'il malaxe le clavier, c'est dans l'exaltation au piano qu'il trouvait l'éclair de génie… Quand il a enregistré les *Nocturnes* de Chopin, il n'était pas content du piano. Chez lui, il y en avait quatre : deux queues de concerts et deux plus petits. Il a exigé d'enregistrer sur le petit piano « pourri » de sa femme, pianiste elle aussi, car il estimait qu'il réussissait à trouver dessus le son qu'il cherchait, et pas sur le grand du studio. Il m'a tant apporté… Une autre chose : il adulait Cortot qui avait été le professeur de sa femme Patsy Toh, après sa sortie des classes d'Yvonne Lefébure et de Jacques Février au Conservatoire de Paris. »

> « Il était dans un état d'exaltation permanente. Il se consumait à chaque instant »
> François-Frédéric Guy

Martha Argerich

« J'ai connu Fou Ts'ong il y a au moins une centaine d'années ! À New York où il m'a présenté [Robert] Chen qui allait devenir le père de ma première fille, Lyda. Plus tard, à Londres, il m'a présenté Stephen [Kovacevich] qui est devenu le père de Stéphanie, ma troisième fille. C'est chez lui que Barenboim a rencontré Jacqueline Dupré et que Dutoit a rencontré Kyung Wha Chung qui fut son grand amour. Fou Ts'ong était un vrai cupidon ! Il a été marié lui-même trois fois… dont cent jours avec une Coréenne ! Comme musicien, comme pianiste, il était merveilleux. Il faut voir ses masterclasses chinoises : on ne comprend pas ce qu'il dit, mais si bien les *Préludes* de Chopin rien qu'en l'entendant les chanter ! Il avait aussi une grande adoration pour Berlioz, Haendel, Mozart…
Quand il a gagné son prix en Pologne, les choses sont devenues difficiles pour lui en Chine. Il écrivait à un ami qui était à Moscou ; les lettres étaient ouvertes et lues… Il y parlait de tout, disait combien il admirait les ethnies minoritaires de son pays. Ce qui était déjà très mal vu. Il a dû faire son autocritique, mais comme il était d'une grande pureté, qu'il ne savait pas mentir, c'était très difficile pour lui. Et dans le même temps, Fou Ts'ong admirait le président Mao et me récitait ses poèmes ! On lui imposait de jouer 70 % de musique chinoise : ce n'était pas possible. Alors les Polonais ont fait quelque chose. Ce pays était communiste, pourtant ils l'ont invité pour une tournée qui se terminait par un concert d'adieux, avant son retour pour la Chine… mais en fait, ce dernier récital était un leurre… Ils l'ont mis dans un avion pour Londres et ce n'est qu'après son décollage que l'annonce a été faite de son départ ! Beaucoup plus tard, toute la correspondance avec son père, qui était un grand homme de lettres, a été éditée en Chine et est aujourd'hui un livre très célèbre. Il m'a beaucoup aidée quand j'ai passé le Concours Chopin, il était tellement inspiré, tellement passionné ! » ◆

Alain Lompech



JEAN-BAPTISTE MILLOT
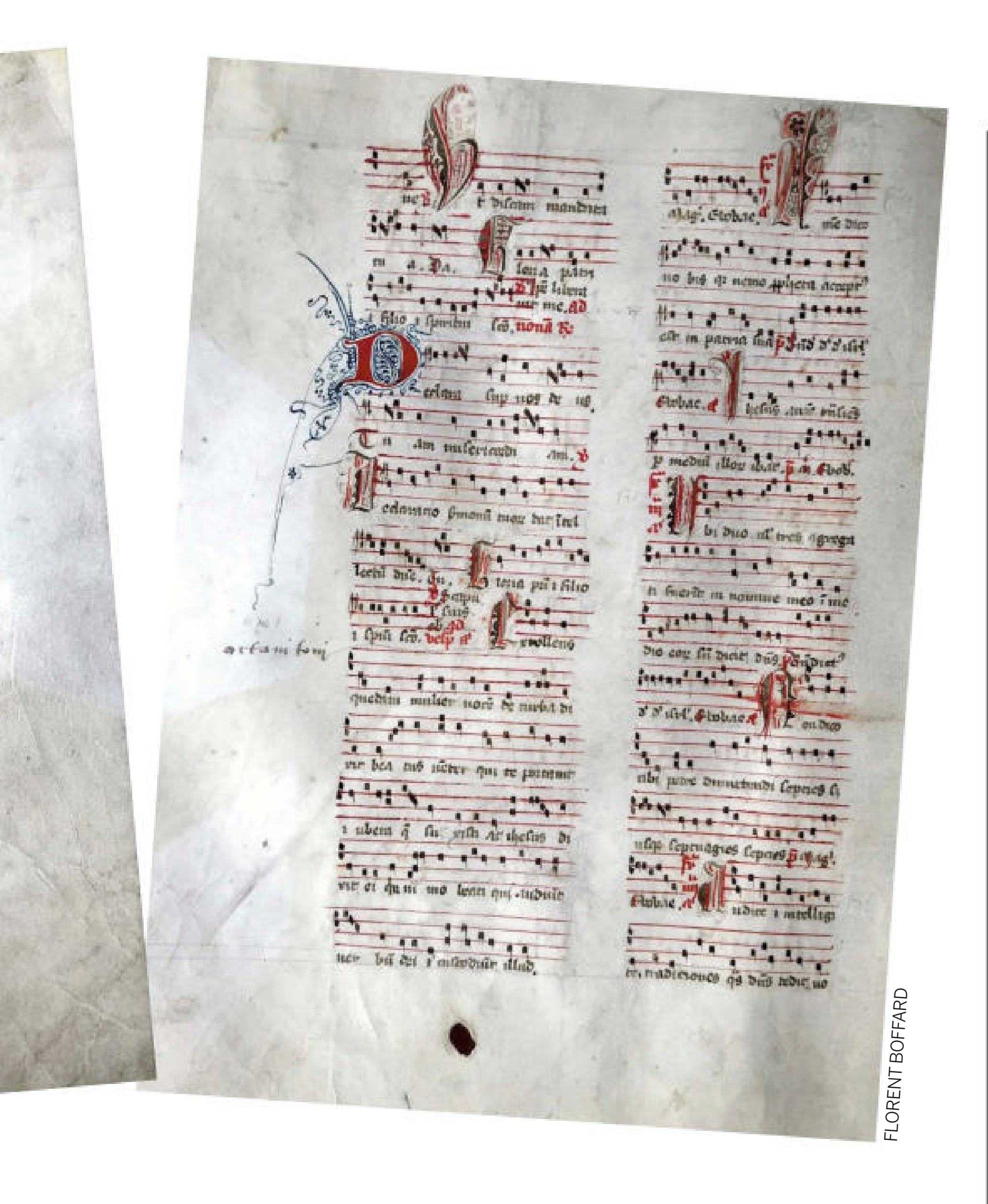
Un cours avec Florent Boffard

RENCONTRE AVEC L'ARTISTE À SON DOMICILE AUTOUR DES «VARIATIONS EN FA MINEUR» DE HAYDN. ON LES LUI JOUE SOUS LES TOITS. VIF, INSPIRÉ ET BIENVEILLANT, IL PARTAGE SES CONSEILS D'UN DEUXIÈME PIANO. ACCROCHONS-NOUS POUR SUIVRE CET ÉTERNEL ÉMERVEILLÉ !

Marches survolées… Là-haut, une rue pavée déserte s'enroule paisiblement. Seuls quelques lampadaires à l'air affable défilent gracieusement sur le trottoir. De bucoliques maisons se pressent pour regarder. Je sonne. Florent Boffard m'invite à entrer. Je défonce (presque) le portail. Il m'offre tout de même un café.

Au programme : *Variations en fa mineur* de Haydn. Nous montons sous les combles. Espace vaste, murs et moquette clairs, toit et poutres en bois. Un tapis en patchwork sépare deux Steinway, presque tête-bêche. Je dispose d'un instant, seul, pour chauffer : quelques traits pour réactiver mes doigts, j'essaie le début, vérifie la pédale. Mon auditeur s'assoit, je me lance…

Sans reprise, la pièce dure neuf minutes. Je finis. Florent Boffard se lève et rejoint le deuxième piano. « *Tu as un*



FLORENT BOFFARD

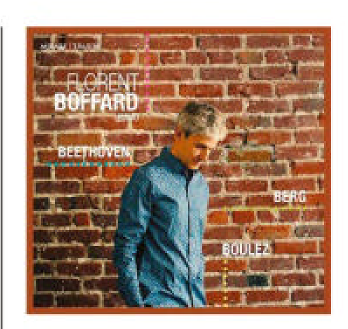
Copie manuscrite d'un chant grégorien réalisée en 1330 par un moine de Besançon, appartenant à F. Boffard.

sens de la pulsation très posé et sensible qui fonctionne ici à merveille, entame-t-il, *mais je ne trouve pas le caractère de la pièce suffisamment défini.* » Il me rejoue le début pour illustrer la tristesse et la mélancolie que peut exprimer le *fa mineur,* puis ajoute : « *Digitalement, aucun problème, mais tu laisses un peu les événements se faire plutôt que de les présenter, les éclairer.* »
Plein d'enthousiasme, il me replonge en 1793, date de composition des *Variations,* pour que je prenne conscience de l'inventivité incroyable du langage musical : « *Haydn a une imagination faramineuse qui ne subit aucune contrainte d'académisme. Soudain, les motifs changent de registre : on croise les mains. Certaines ornementations sont vraiment originales.* » Il ponctue d'exemples au piano. « *Et que dire de l'improvisation cadentielle de la dernière variation ? Ces mouvements chromatiques, on entendrait presque Wagner !* »

> Il nourrit son répertoire avec beaucoup d'éclectisme : « C'est de la gourmandise, j'ai du mal à me limiter au vu de l'immense richesse de la musique pour piano. »

On reprend du début. Il me faut quelques essais pour trouver le caractère résigné de la main gauche accompagnatrice. Dialogue entre registres : « *Imagine que tu les écartes d'une octave supplémentaire* », me lance-t-il en le jouant. Il me montre comment modeler la pulsation pour laisser pirouetter les ornements, comment introduire le caractère du *fa majeur* par les timbres et le temps. *Variations* en syncopes « *tellement intenses et vibrantes qu'elles arrivent toujours un peu en retard* ». Pas évident ! Pour m'aider à conduire, mon professeur du jour se met à chanter. Redoutable pour suivre les voix intermédiaires. Quelques astuces rendent à mes ornements leur explosivité. Retour du thème initial. « *Il se passe quelque chose de miraculeux* », souffle-t-il, émerveillé. Il me parle du pianoforte, de tempéraments, d'équilibre. On parcourt les dernières pages…
Tout au long de notre travail, il aura souligné l'importance, pour comprendre la force évocatrice d'un texte, d'en cerner le contexte de création. La création, lui connaît bien. Sa dernière ? Du Marco Stroppa. « *Se retrouver au contact du compositeur pour une œuvre que lui-même n'a jamais entendue, c'est vertigineux* », lâche-t-il. Ex-pianiste à l'Intercontemporain, il nourrit éclectiquement son répertoire : « *C'est de la gourmandise, j'ai du mal à me limiter au vu de l'immense richesse de la musique pour piano.* »
Déjà temps de partir. Il me montre son dernier émerveillement : la copie manuscrite d'un chant grégorien réalisée en 1330 par un moine à Besançon. « *Que la préoccupation d'un homme, il y a sept siècles, ait pu être de transmettre un texte musical, c'est absolument bouleversant* », glisse-t-il.
Les lampadaires m'accueillent de leurs sourires luminescents. Musique jusqu'aux oreilles, je m'efface dans la nuit. ◆

Rémi Bétermier



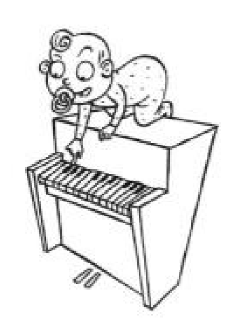
Florent Boffard,
Beethoven, Berg, Boulez
MIRARE

➜ Pianiste à la sonorité élégante et au jeu subtil, Florent Boffard propose un ambitieux programme reliant la modernité de trois grands B. Beethoven surgit à travers une version assez transparente de l'*Appassionata,* ce qui a le mérite de l'originalité et permet d'écouter autrement ce sommet. De la *Sonate* de Berg émane un romantisme clairvoyant qui irradie ce bloc de tension expressionniste. La *Troisième Sonate* de Boulez est déployée avec un velouté, un moelleux dans les sonorités, une mesure parfaitement dosée entre vivacité et délicatesse. Ne forçant jamais sur les intentions, tout un arc poétique en éclats est déployé pour servir cette œuvre ouverte d'un compositeur qui fut aussi un pianiste très doué. En création mondiale, *Antiphonie,* un segment inédit des agrégats de cette sonate en fragments est créé par Boffard, dévoilant une sensualité et une luxuriance dans l'abstraction de Boulez qui accentuent la séduction de cette pièce rétive à se dévoiler, comme toutes les grandes œuvres. ◆

Romaric Gergorin

À REVOIR

✔ **Sur Philharmonie live**
Concert enregistré à la Philharmonie de Paris le 16 janvier 2021, dans le cadre de l'intégrale de la musique pour piano de Pierre Boulez. Florent Boffard interprète les *Notations* et les *Première* et *Troisième Sonates.*



Nour Ayadi

LA CURIEUSE

PRIX CORTOT IL Y A DEUX ANS, ELLE OFFRE L'EXEMPLE D'UN PARCOURS TRÈS SINGULIER OÙ LE PIANO CÔTOIE... DES ÉTUDES À SCIENCES PO PARIS.

Vous avez remporté en 2019 le Prix Cortot à l'École normale de musique, avec laquelle vous étiez, je crois, en contact dès vos débuts au Maroc...
Ma sœur aînée faisait du piano et, constatant mon intérêt pour l'instrument, mes parents ont décidé de m'inscrire à six ans dans une école de musique de Casablanca, où j'ai en effet commencé à travailler avec Nicole Salmon, qui est la représentante au Maroc de l'École normale de musique. J'ai bénéficié de son enseignement à la fois bienveillant et exigeant jusqu'au moment où, à 17 ans, je me suis installée en France pour y poursuivre mes études musicales (École Normale et CNSMDP) et générales (un bac S puis Sciences Po Paris.)

Qu'est-ce qui vous a poussée à entreprendre des études supérieures aussi exigeantes alors que vous étiez déjà résolument engagée dans la voie musicale au plus haut niveau?
Au Maroc, les classes à horaires aménagés n'existent pas. J'allais au collège, au lycée de manière indépendante de la musique et j'étais habituée à un emploi du temps très prenant. J'aime être occupée, et le fait de mener ces deux parcours en parallèle m'a permis de grandir musicalement bien sûr, mais aussi humainement. En ce moment, je suis en 4e année à Sciences Po, en master d'Affaires publiques spécialité culture.

Avec quelques arrière-pensées professionnelles...
Bien sûr ! Je profite d'enseignements très enrichissants à Sciences Po, sur les enjeux des industries culturelles, sur le droit de la culture, mais aussi des cours de théâtre, d'allemand ou d'éloquence. Mon parcours correspond exactement à des projets d'avenir liés à la performance artistique, mais aussi à l'action au sein d'une institution musicale ou culturelle.

Comment se sont articulées vos études entre l'École Normale et le Conservatoire?
Jacques Lagarde, mon unique professeur à l'École Normale, m'a donné de précieux conseils sur l'interprétation des œuvres tout en laissant ma personnalité s'exprimer pleinement. Il m'a toujours bien orientée dans mes choix de répertoire et je continue de le consulter sur ce point. L'entente entre lui et Claire Désert et Romano Pallottini, mes professeurs au CNSMDP, était excellente; une vraie complémentarité s'établissait entre leurs pédagogies. Claire part d'une analyse très objective et très précise de la partition pour laisser ensuite l'élève s'exprimer dans l'interprétation. Romano a un enseignement formidable où chaque note doit être pensée et écoutée, chaque idée musicale mûrie, le tout en trouvant toujours le meilleur geste musical et la couleur sonore correspondante.

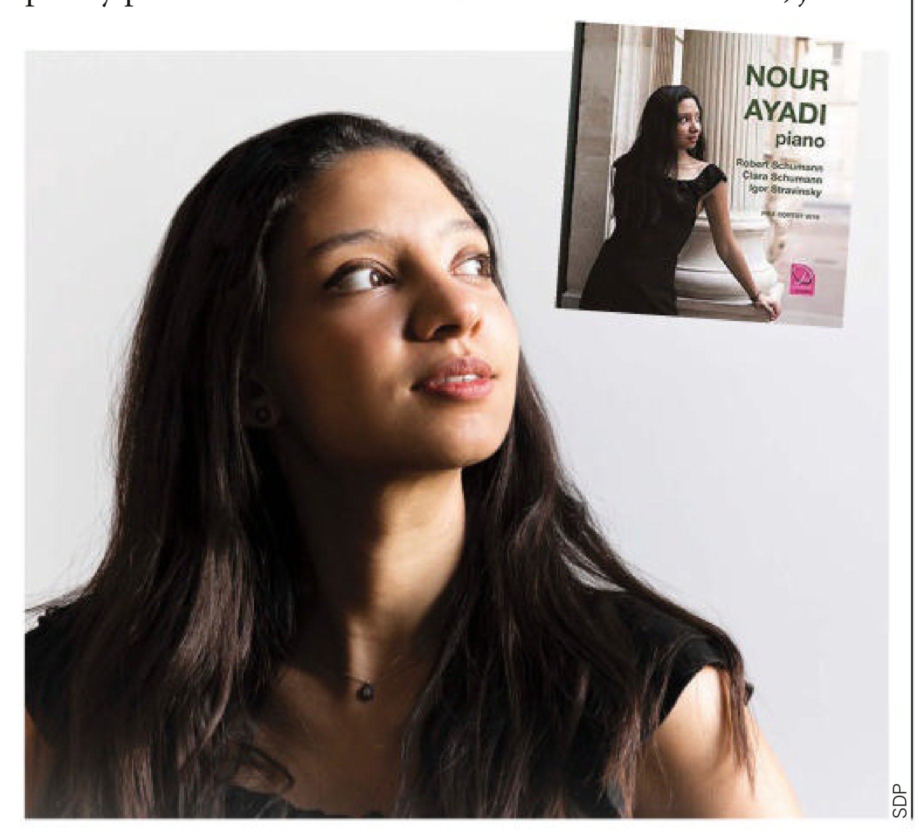
Avez-vous des projets du côté des concours internationaux?
Comme pour les concerts, il est difficile de se projeter dans ce domaine, avec tous les reports et annulations qui interviennent. Reste que j'ai passé avec succès les sélections en ligne pour le Concours Busoni 2021 ; j'espère que les épreuves seront maintenues en août prochain, ce d'autant que le programme correspond à ce que j'aime jouer.

Quels sont justement vos répertoires de prédilection?
J'essaie de jouer de tout, mais j'avoue être très attirée en ce moment par le répertoire romantique allemand. Et dans la perspective du Concours Busoni, la musique de ce compositeur m'occupe et m'intéresse beaucoup. On connaît mieux ses transcriptions que ses œuvres originales. Busoni a, je crois, beaucoup apporté à l'évolution de la musique; il était toujours tourné vers le futur.

Comment vivez-vous la période qui s'est ouverte avec la crise sanitaire?
J'espère que les beaux projets, concerts ou concours, que j'ai pour les mois prochains pourront se réaliser, dont un, en musique de chambre, avec des collègues du CNSMDP. Dans ce cadre nous avons déjà enregistré le *Quatuor inachevé* de Lekeu. J'essaie de me concentrer sur des travaux qui peuvent être réalisables et réalisés grâce à des supports numériques. Les périodes où l'on dispose d'autant de temps pour monter du répertoire sont très rares : il faut en profiter. Avec une activité normale, je n'aurais jamais eu le temps d'explorer d'autres répertoires. J'essaie de voir le bon côté des choses, découvrir de la musique, lire, m'enrichir. ◆

Propos recueillis par Alain Cochard

✔ **10 mars** Récital salle Cortot avec Marie-Josèphe Jude
✔ **25-28 mars** Tournée avec l'Orchestre de l'Opéra de Massy *(sous réserve)*



SDP

BIO EXPRESS

1999 Naissance à Casablanca (Maroc)
2006 Premiers cours de piano
2016 Admise au Conservatoire de Paris et Grand Prix au Concours international SAR la princesse Lalla Meryem (Rabat)
2017 Admise à Sciences Po Paris
2019 Prix Cortot à l'École normale de musique et premier disque (Schumann/Stravinsky) chez Passavant
2020 Sélection aux Concours Busoni et de Leeds



LA VIE DE PIANISTE

Par Alexandre Tharaud

Les mains froides

Non sans peine, Juliette a réussi son concours au Conservatoire national de Lyon. Face au jury cependant, ses mains ont lâché, comme paralysées de froid. Le phénomène la poursuit depuis un an, surgit invariablement une heure avant de jouer en public. Les extrémités de son corps refroidissent jusqu'à entraver son jeu. Elle a beau les tremper abondamment dans un lavabo d'eau chaude, quinze, vingt minutes, ses mains se raidissent déjà à l'air libre. Sa grand-mère lui a offert une bouillotte de main, héritée de son arrière-grand-mère. L'ustensile en métal et la protection de ses ancêtres n'ont cependant pas vaincu le problème. À l'approche du concours, elle a acheté un patch, lequel réchauffé trente secondes au micro-ondes infuse au corps une chaleur durable. Le matin même, elle jetait ses bras en l'air, les remuait en tous sens, espérant agir efficacement sur la circulation. Peine perdue.

En situation de stress, le cerveau, focalisé sur l'urgence et l'émotion, produit des neurotransmetteurs analgésiques qui nous insensibilisent : sueurs, tremblements et sensations de froid entraînent alors une perte de la tactilité. Notre réflexe de survie, dans une hiérarchie de priorités, met alors l'activité motrice de côté. Le cœur bat à toute allure. Paralysés, les bras ne retrouvent plus leurs notes. Voilà comment le trac apporte son lot de glissades, fausses notes et approximations.

Il s'agit plus rarement d'un acrosyndrome, trouble de la microcirculation des extrémités, source d'inconfort permanent, comme dans l'acrocyanose, ou occasionnel, paroxystique, comme dans le phénomène de Raynaud : les mains deviennent blanches ou bleues, autant dire mortes. Jouer la musique des (compositeurs) morts… avec des mains de mort, quelle vie !

Alfred Brendel, aux doigts moites avant d'entrer en scène, recherchait toute accroche poussiéreuse afin d'y appliquer ses mains, pour les rendre adhésives. On le voyait ainsi errer dans les coulisses, en quête d'une armoire ou d'une table sales. Les mains de Glenn Gould, quant à elles, étaient congelées. En cause, probablement les médicaments. Il plongeait ses bras sous l'eau chaude pour rétablir la circulation, avec l'obsession qu'on lui connaît. Nombre de pianistes se promènent avec des gants, leurs mains serrées l'une l'autre, réclament un radiateur dans leur loge.

À seize ans, j'appréhendais concours internationaux et premiers récitals, mes mains se frigorifiaient à leur approche. Je tentais de les réchauffer avec les sachets de papier orange remplis d'une terre magique que mon professeur nous rapportait du Japon. Je les remuais avec énergie pour qu'une chaleur forte s'en dégage. Mes mains agrippées à eux, j'attendais l'heure dite. Rien n'y faisait, elles restaient cadavériques face au clavier, leur température habituelle ne réapparaissant qu'une fois le trac disparu.

Aujourd'hui, un travail au long cours s'impose à Juliette pour vaincre ce symptôme. Il disparaîtra peut-être sans crier gare, le trac se cristallisera dans d'autres manifestations – tremblements, tics – comme s'il en avait assez du froid. L'auto-hypnose aide, avec de simples exercices, à modifier la température corporelle des extrémités. Cette voie, Juliette ne l'a pas encore explorée, concentrée à présent sur son trac, dans l'espoir qu'il s'apaise au fil des concours. Je lui souhaite qu'enfin, à température normale, ses mains nous réchauffent de musique. ◆

SES ACTUS

✔ **18 mai**
Récital Mahler, Rachmaninov, Ravel, Philharmonie de Paris

MATAN PORAT

“Je voulais enrichir l’univers de Schumann”



SUR LA POCHETTE DE SON DERNIER DISQUE, IL POSE AU MILIEU D’UN JOYEUX BRIC-À-BRAC, REFLET DE L’ORIGINALITÉ ET DU FOISONNEMENT DE SON INSPIRATION. LE PIANISTE ET COMPOSITEUR ISRAÉLIEN MET EN ABYME LE FANTASQUE « CARNAVAL » DU MAÎTRE ROMANTIQUE. ÉBOURIFFANT.

Après deux albums d’une rare originalité, vous mettez la barre encore plus haut avec le dernier, *Carnaval*, un récital inédit autour de l’œuvre célèbre de Schumann…
Curieusement, je n’avais jamais joué le *Carnaval* de Schumann avant d’entamer ce projet. L’œuvre était à mes yeux victime de son succès. Tous les pianistes l’ont jouée ! Mais la personnalité de Schumann en tant que compositeur et pianiste m’a fasciné par sa complexité et par la façon dont elle se prêtait à l’imagination et à la réinvention. *Carnaval* m’a toujours fait penser à la couverture de l’album *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* des Beatles avec ses éléments composites. Je voulais enrichir l’univers de Schumann de la même manière en trouvant des pièces du canon classique en résonance avec son passé et son futur. Plonger dans la mine intarissable qu’est le répertoire du piano était un véritable plaisir ! Et il nous reste beaucoup à découvrir de cette pièce surprenante et truffée d’énigmes.

Vous avez qualifié cette œuvre de « pionnière de la post-modernité » dans votre texte du livret…
Elle est sans précédent dans sa façon de voyager dans le temps. Schumann va réunir des personnages de la commedia dell’arte, théâtre italien populaire du XVIe siècle, mais aussi des compositeurs et des connaissances de son vivant, ainsi que les deux incarnations de sa psyché, Eusebius et Florestan. Personne ne l’avait jamais fait auparavant ! Et personne n’osera une entreprise aussi singulière pendant des années.

Nous entendons votre voix de compositeur à travers trois contributions musicales…
Ce sont des brefs interludes s’inspirant d’un thème pré-existant lié à Schumann. Le premier, joué suite au *Préambule*, provient d’une valse de Schubert autour de laquelle Schumann avait composé un cycle de variations. Le deuxième revisite le motif musical ASCH à travers un langage très moderne, et le

dernier donne un élément de surprise juste avant la fin. Mais je ne considère pas ces interludes comme représentatifs de mon style. Ce que j'ai réellement créé, c'est cet album entier.

Quel impact ce genre de récital aura-t-il sur le public ?

Je ne sais pas sous quelle forme existera le concert dans un monde post-crise, mais j'espère de tout cœur qu'il perdurera. Jouer sur scène est avant tout une manière de communiquer avec le public. Le concert représente un voyage que l'artiste et l'auditeur entreprennent ensemble d'un bout à l'autre, chacun jouant un rôle actif dans cette découverte. Pour cela, il faut un programme qui ose l'innovation et un nouveau regard. Dans un métier où la matière musicale semble être figée dans le temps, il y a toutefois la possibilité de créer et de récréer. C'est un défi que je relève avec beaucoup d'enthousiasme et qui est propre à ma double profession de pianiste et de compositeur.

> Le concert est un voyage : il faut un programme qui ose l'innovation et un nouveau regard

Qu'est-ce qui est venu en premier, la composition ou le piano ?

La musique avant tout ! Petit, je m'amusais à jouer divers petits instruments et à improviser sur le piano droit que mes parents m'avaient procuré alors que je n'avais pas encore commencé les cours. Mes apprentissages de la composition et du piano ont démarré en même temps, à l'âge de 6 ans. Jusqu'à mes 18 ans, je me consacrais pleinement à la composition que je considérais être ma première vocation. Mais sur le conseil de mon professeur de composition à l'université, le piano a trouvé une place primordiale dans ma vie.

Le profil du compositeur-pianiste, tant répandu lors des siècles derniers, est-il toujours d'actualité aujourd'hui ?

La société actuelle tient beaucoup aux catégories et aux étiquettes. Il va sans dire que ce double chemin est particulièrement inhabituel ; beaucoup de gens ne sont pas conscients de mon profil à double casquette. Mais je l'accepte avec humilité. J'ai eu la chance de travailler avec de nombreux artistes renommés – Murray Perahia et Maria João Pires pour le piano, Ruben Seroussi et George Benjamin pour la composition – et je me sens bien équipé pour aller au bout de mes projets. Par ailleurs, l'art et la littérature ont eu également une forte influence sur mon travail.

Pensez-vous que le spectacle doit s'ouvrir aux éléments extra-musicaux dans notre ère de nouvelles technologies ?

Ma collaboration en 2011 avec le metteur en scène Peter Brook était une révélation sur ce sujet. Nous avons interprété *La Flûte enchantée* de Mozart sur une scène dépouillée, avec seulement piano et chanteurs. Cela m'a fait beaucoup réfléchir à ce qui est important et à ce qui brouille le discours. J'ai toujours eu envie de concevoir des récitals sans entracte et sans notes de programme. Le spectateur est d'emblée plongé dans l'inconnu et dans une continuité musicale, ce que je trouve très séduisant dans le contexte d'un concert. Si tout élément superflu est supprimé, ce qui reste à faire est de la musique. ◆ **Propos recueillis par Melissa Khong**

✓ ***Carnaval,*** Matan Porat. Mirare, 2020

PETER HÖNNEMANN

Compositrices, les vraies raisons d'un oubli



RITA STROHL, LOUISE FARRENC, MARIE JAËLL… SI CES NOMS N'ÉVOQUENT RIEN POUR VOUS, LES LIGNES QUI SUIVENT VOUS DONNERONT PEUT-ÊTRE ENVIE DE LES DÉCOUVRIR, COMME D'AUTRES MUSICIENNES FRANÇAISES MÉCONNUES DE LA FIN DU XVIIIE AU DÉBUT DU XXE SIÈCLE.

Qui pourrait citer le nom de cinq compositrices ? C'est le défi lancé par la violoncelliste Héloïse Luzzati, dans une vidéo devenue virale sur Culture Prime. À l'exception, bien sûr, de celles qui portent un patronyme connu, celui du frère ou du mari (Fanny Mendelssohn, Clara Schumann). La musicienne s'indigne : quasiment aucune femme n'apparaît dans les guides et autres dictionnaires musicaux. Oubliées les Mel Bonis, Marie Jaëll, Hélène de Montgeroult, Lili Boulanger… Certes, toutes les pages composées par des femmes, ne sont pas nécessairement l'œuvre de génies incompris. Mais cet « oubli » semble démesuré au regard des nombreux compositeurs considérés comme mineurs qui ont suscité au moins un intérêt documentaire. Et surtout, il nous fait passer à côté d'œuvres essentielles. N'ayons pas peur des mots : il existe des chefs-d'œuvre. Qu'en disent les spécialistes ? *« La musicologie se crée au début du XXe siècle et doit asseoir sa légitimité. Pour cela, elle doit sélectionner des objets d'étude "inattaquables". C'est pourquoi elle a négligé certaines catégories de personnes, époques et genres musicaux »*, souligne Florence Launay, docteure en musicologie et auteur de l'ouvrage *Les Compositrices en France au XIXe siècle* (Fayard, 2006). *« Depuis 1900, il y a de plus en plus de compositrices professionnelles, mais la vision de la musicologie reste quasi masculine. La curiosité des musicographes du passé pour les musiciennes n'a pas été reprise. Le mouvement de redécouverte depuis 1980 par la musicologie féministe a mis en lumière la différence entre les carrières brillantes de certaines compositrices et leur oubli par l'histoire. »*

Prenons par exemple le cas d'Hélène de Montgeroult (1764-1836). Première femme professeure au conservatoire de Paris, elle écrit plus de 600 pages de musique, avant tout dédiée au piano. Elle a fréquenté l'œuvre de Bach – chose rare pour l'époque – et contribue à diffuser sa musique. Mais elle, qui la connaît aujourd'hui ? *« C'est une compositrice passionnante pour l'époque, c'est du pré-Schubert, pré-Chopin »*, souligne Alexandre Dratwicki, musicologue et directeur scientifique du Palazzetto Bru Zane à Venise, dont la vocation est de redécouvrir le patrimoine musical français du « grand » XIXe siècle (1780-1920). Son œuvre pourtant visionnaire tombe dans l'oubli. Ses études pour piano apparaissent-elles austères dans une époque qui ne jure que par la grande forme opératique ?

Notons que les femmes ne sont pas seules à être disqualifiées. C'est le cas de tout un pan de la création française de cette époque – Méhul, Grétry, Cherubini, des compositeurs alors joués partout en Europe. Toute la comédie musicale française a été mise de côté. Sophie Gail (1775-1819), auteur de plusieurs opéras comiques ne fait pas exception. *« La France avait trente ans de retard par rapport à l'Allemagne ou à l'Italie. Théodore Dubois écrivait ses symphonies à l'époque de Schoenberg. L'histoire de la musique ne reconnaît que les inventeurs. Il n'y a pas de place pour les suiveurs. Mais leur musique est-elle pourtant intrinsèquement disqualifiable ? »*, s'interroge Alexandre Dratwicki. Puis trois génies sont apparus : Debussy, Ravel et Fauré. *« À part Mel Bonis, aucune compositrice n'a participé au courant impressionniste »*, précise-t-il. Pourtant, elle non plus n'a pas franchi le cap de la postérité.

Marie Jaëll (ci-dessus), Cécile Chaminade (en haut à droite), Mel Bonis (ci-contre, à droite).

MUSIQUE D'AGRÉMENT

Un faisceau de raisons historiques et symboliques complexes s'ajoute à ces questions de mode déjà déterminantes. Les femmes aristocrates qui pouvaient accéder à une éducation musicale n'avaient pas le droit de travailler, en raison de leur statut. Elles étaient reléguées à la sphère limitée des salons bourgeois pour composer une musique réduite à un rôle d'agrément. Pas question de briser les codes du genre. Elles devaient se fondre dans un moule esthétique et social. Les portes des grandes institutions leur demeuraient fermées.


BRU ZANE/ COLL. ET PHOTOGR. BNU DE STRASBOURG

BRU ZANE/ BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE DE GENÈVE


BRU ZANE/ ASSOCIATION MEL BONIS

En particulier celles de l'opéra. Mais nombre d'entre elles s'affranchissent de ces diktats. Louise Bertin compose son opéra *La Esmeralda*, sur un livret de Victor Hugo. Elle aurait obtenu le soutien de son père, un homme très influent, Louis-François Bertin, directeur du *Journal des débats*, pour monter son œuvre à l'Académie royale de musique. L'opéra *Mazeppa* de Clémence de Grandval (1828-1907), a été créé en 1892 à l'opéra de Bordeaux. Mais en donnant la première en province, elle savait qu'elle sacrifiait toute reprise possible dans la capitale et ailleurs, puisque seules les œuvres crées à Paris avaient une chance de rayonner. Autre exemple, la compositrice Louise Farrenc (1804-1875), auteur notamment de trois symphonies. Son mari Aristide, lui aussi compositeur, a œuvré sa vie durant à faire connaître la musique de son épouse. Il a d'ailleurs édité sa musique.

La question de la formation est également déterminante. Les classes de composition du conservatoire de Paris ne s'ouvrent pas aux femmes avant les années 1850 et, si elles peuvent suivre cet apprentissage, elles n'ont pas accès au podium suprême que représente le prix de Rome avant 1903. La première femme à l'emporter sera Lili Boulanger en 1913. Les avancées ne sont, de ce point de vue, pas fulgurantes. «*Pourquoi Camille Pépin est une des rares femmes à avoir étudié la composition au conservatoire de Paris au début des années 2010? Les compositrices n'ont pas de modèles féminins dans le passé et se heurtent aux mêmes préjugés qu'autrefois: le génie en musique ne peut être que masculin*», regrette Florence

La femme est enfermée dans un rôle de muse

Launay. D'autres représentations survivent de l'époque romantique. À cette période, la femme est avant tout enfermée dans un rôle de muse. Et comment celle qui maîtrise la procréation pourrait-elle créer? Produire et se reproduire seraient deux choses incompatibles. «*Un nom d'homme et vos partitions seraient sur tous les pupitres*», déclarait Franz Liszt à sa disciple Marie Jaëll (1846-1925). Mélanie Bonis, bien consciente de cette difficulté, choisit quant à elle de raccourcir son nom pour le masculiniser en «Mel Bonis».

À l'âge de trente ans, la violoncelliste Héloïse Luzzatti réalise qu'en vingt-cinq ans de pratique musicale, elle n'a jamais joué l'œuvre d'une femme. Y compris dans les grandes institutions comme le conservatoire de Paris où elle a étudié. Sans se poser de question. «*On nous a spolié un immense bout de notre culture musicale*», se désole la jeune femme qui s'est engagée dans un vrai travail de recherche et de réhabilitation des œuvres, à travers son association Elles Creative Women.

Grâce au mouvement de société en faveur des femmes, le sujet connaît depuis quelques années un regain d'intérêt. Mais il y a encore deux décennies, c'était un terrain vierge. La pianiste Lydia Jardon se bat pour faire exister les compositrices, dans son festival Musiciennes à Ouessant. «*Cette île du bout du monde était le lieu où tout devait commencer*», nous dit cette pionnière qui a essuyé quelques sarcasmes au moment de lancer son projet. «*On suscite curiosité et méfiance.*» Un jour, les petites filles de Rita Strohl (1865-1941) viennent la voir avec des kilos de partitions. Toute l'œuvre leur aïeule était à l'état de manuscrit. Rien n'avait été édité. «*Et pourtant*, nous assure Lydia Jardon, *cette compositrice ne dépareille pas à côté de Bach ou Fauré.*»

Pour autant, il serait contre-productif de vouloir présenter toutes les découvertes de façon exhaustive au public. «*On peut faire beaucoup de tort à ces compositrices*», souligne Alexandre Dratwicki. Car, forcément, tout n'est pas pertinent. Il se sert de sa salle vénitienne comme d'un laboratoire. «*Parfois, vous ne vous doutez pas qu'une œuvre est très faible avant de l'avoir entendue. Si on passe l'étape du concert de manière satisfaisante, on pourra alors révéler l'œuvre dans d'autres lieux. Estimer la qualité d'une œuvre ne peut pas se faire de façon théorique. En particulier dans la musique romantique, qui met en jeu l'importance de l'artiste engagé. Quand certains mettent en avant le côté expérimental de cette musique, ils risquent de lui nuire plus qu'autre chose.*» Un point de vue que rejoint

Guide d'écoute

Hélène de Montgeroult
→ Edna Stern, Orchid Classics
Marie Jaëll
→ *Concerto pour violoncelle*, Xavier Phillips, Palazzetto Bru Zane
Clémence de Grandval
→ *Suite pour flûte et piano,* Juliette Hurel et Hélène Couvert, Alpha
Mel Bonis
→ *Desdémone, Mélisande*, Célia Oneto Bensaid (YouTube)
Louise Farrenc
→ *Symphonie n° 3,* Mikko Franck et l'Orchestre philharmonique de Radio France (Francemusique.fr)
Pauline Viardot
→ *Hai luli*, Cecilia Bartoli (in *Chant d'amour,* Decca)
Cécile Chaminade
→ *2e trio*, trio Chausson (Mirare)
Augusta Holmes
→ *La Nuit et l'Amour,* Orchestre national de Lyon, P. Bleuse, J. Behr, Alpha
Rita Strohl
→ *Titus et Bérénice,* Edgar Moreau et David Kadouch (Erato)
Charlotte Sohy
→ *Symphonie de la Grande Guerre*, Orchestre V. Hugo, D. Waldman (Vimeo)
Henriette Bosmans
→ Concertino pour piano, Ronald Brautigam, Orchestre de chambre de la Radio Néerlandaise
Hildegarde von Bingen
→ *O Magne Pater* par Elsa Dreisig et Héloïse Luzzati (La Boîte à pépites)







Rendez-vous

✔ 2 au 6 août 2021 **Musiciennes à Ouessant**
✔ 1er juillet **Femmes de légende,** Auditorium de Radio France
✔ **La boîte à pépites** (Facebook, Youtube)

Lydia Jardon, qui regrette que les œuvres soient marginalisées dans les programmations. Marginalisées pour ne pas dire exclues: en 2016, 1 % de femmes étaient programmées dans les concerts classiques. L'art lyrique est l'un des domaines les plus à la traîne. En 1903, Ethel Smyth est la première compositrice à être jouée au Metropolitan Opera. Il faudra attendre plus d'un siècle pour qu'une autre femme soit à l'affiche de cette institution. Ce sera Kaija Saariaho 2016 avec *L'Amour de loin*. Comment juger aujourd'hui de la qualité d'une œuvre du passé? Selon quels critères esthétiques? « *La musique qu'on apprécie n'est pas forcément une musique géniale,* souligne Alexandre Dratwicki. *L'Adagio d'Albinoni ou la* Petite musique de nuit *sont-elles des œuvres géniales? Ou alors génialement captivantes. Je rêverais de faire des blind tests. Sans le savoir, on pourrait facilement prendre la* Barcarolle *de Mel Bonis pour du Fauré!* » Et comment juger d'une œuvre a posteriori? « *On est fragile par rapport à ce qu'on ne connaît pas,* observe Florence Launay. *Il faut s'habituer à une œuvre inconnue, la jouer, l'écouter beaucoup, et là, on réalise qu'il existe des chefs-d'œuvre composés par des femmes.* »

DES ŒUVRES PEU OU MAL ÉDITÉES

Pourquoi, en vingt-cinq ans d'existence, le Palazzetto Bru Zane n'a-t-il pas dédié de festival à une compositrice? « *Très peu sont éligibles à cause des problématiques de répertoires,* précise Alexandre Dratwicki. *Avec Cécile Chaminade, il n'y a rien à l'orchestre, Lili Boulanger, pas de quoi faire un festival de musique de chambre, et Louise Bertin, que de l'opéra.* » Et si Rita Strohl représente la candidate idéale, un autre problème de taille se pose, puisque 80 % de sa musique est à l'état de manuscrit. En plus de ces déséquilibres de répertoires, de nombreuses compositrices sont éditées dans des maisons amateur, qui ont le mérite d'exister, mais dont les partitions ne sont pas toujours très lisibles ou bien relues. Sans compter que beaucoup d'œuvres ne sont pas encore tombées dans le domaine public. Aucun grand éditeur n'a publié ce patrimoine. Chez Henle, on trouve vaguement quelques œuvres de Fanny Mendelssohn et de Clara Schumann… Sans un grand éditeur, comment les compositrices peuvent-elles trouver leur légitimité?
Quand elle a monté son festival, Un temps pour elles, en région parisienne, Héloïse Luzzati s'est retrouvée confrontée à cette difficulté. Pour jouer les trios de Louise Farrenc, dans une édition de bonne qualité, il aurait fallu débourser pas moins de 244 euros. Et la partition du *Quintette* s'élève à 154 euros. Ces œuvres se trouvent gratuitement sur IMSLP, site de téléchargement de partitions, mais « *elles comportent des fautes* », prévient Héloïse Luzzati. Autre obstacle, pour passer un cap, ce répertoire a besoin d'interprètes qui portent cette musique au plus haut niveau. Une œuvre mal jouée peut vite paraître dépourvue d'intérêt. Suite à l'enregistrement de *Titus et Bérénice* de Rita Strohl, par Edgar Moreau et David Kadouch, cette partition a été la plus demandée au Palazzetto. Mais elle n'est pas commercialisée. Il existe seulement un exemplaire de dépôt légal à la BNF. « *L'enregistrement qualitatif par un grand label est un déclic. L'image qu'on associe à ces compositrices va faire autant que la musique elle-même, si elle est prise en charge par un artiste qui y croit. Les partitions d'Hélène de Montgeroult auraient besoin de Murray Perahia!* », s'exclame Alexandre Dratwicki.
De plus en plus d'acteurs du secteur tentent de sortir ces femmes d'une niche confidentielle et souvent dévaluée. Festivals, ouvrages collectifs, plateformes numériques, enregistrements… Le site internet Demandez à Clara offre de précieuses ressources aux programmateurs. Une première sélection d'œuvres a déjà été réalisée par des spécialistes. Héloïse Luzzati a de son côté imaginé une page sur Youtube, Facebook et Instagram, La boîte à pépites, qui nous donne à entendre les œuvres méconnues par des musiciens de renom, pour compenser ce manque, voire cette absence de documents sonores. Mais ce travail de désinvisibilisation est un terrain glissant. Le danger serait de basculer dans un combat idéologique. « *La plupart des musiciennes n'ont pas envie d'avoir à revendiquer. Elles veulent juste composer et/ou jouer*, souligne Florence Launay. *Ce que nous cherchons tous, c'est la qualité.* » « *Jamais je ne programme une œuvre parce qu'une femme l'a écrite,* abonde Héloïse Luzzati. *On voit fleurir des programmations 100 % compositrices qui n'ont musicalement aucun sens. La société aura vraiment évolué quand leur musique sera intégrée naturellement dans les programmes. En attendant, certaines initiatives sont nécessaires. Quand on voit le succès du concours de femmes chefs d'orchestre La Maestra – qui a d'ailleurs communiqué de façon intelligente –, il y a de quoi se poser des questions!* » D'ici là, il reste un travail titanesque de recherche et d'édition pour voir s'épanouir ces pages au patrimoine universel de la musique. ◆

Elsa Fottorino



AVEC NEGAR

À HUIS CLOS

L'avocate pénaliste et pianiste émérite Negar Haeri propose une rencontre avec un passionné de piano qui se dévoile à travers les œuvres qui l'ont marqué.

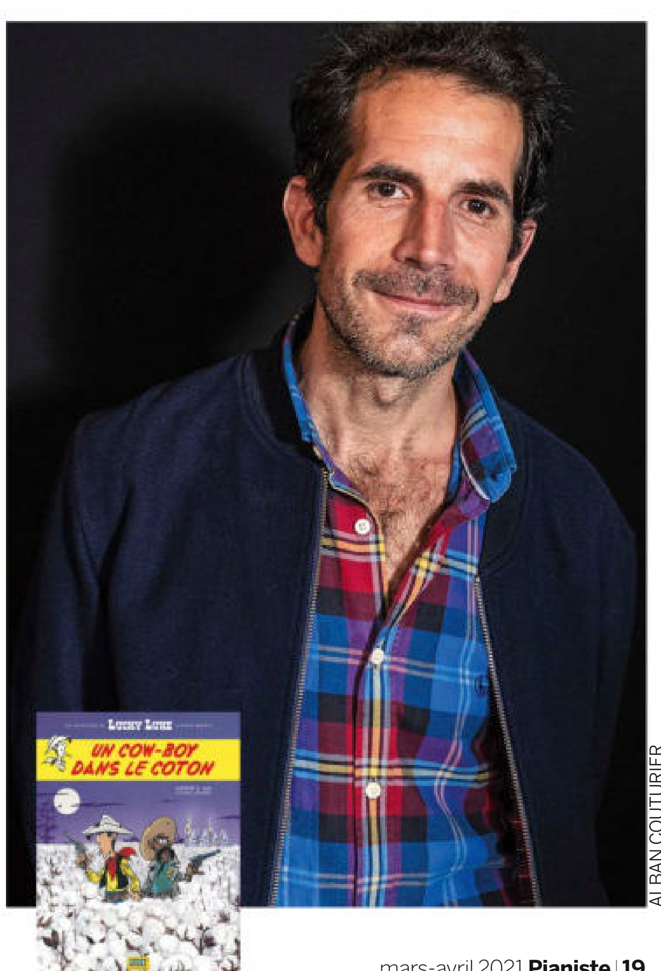
Musique & the city

Dans ce numéro est appelé à la barre **Jul,** auteur de BD à l'humour décapant et érudit. Dans les bulles, tout est affaire de tempo et de rythme, dit ce mélomane qui nous parle de ses goûts éclectiques.

Votre premier souvenir musical ?
Les berceuses que me chantait ma grand-mère. J'ai eu la chance de les réentendre récemment en retrouvant les bandes magnétiques sur lesquelles elle les avait enregistrées pour moi, peu avant de mourir.
Votre plus beau souvenir musical ?
Les airs d'un opéra composé par Sergio Ortega – compositeur, également, du magnifique hymne révolutionnaire *El pueblo unido jamás será vencido* – que nous avions chantés avec mes camarades du conservatoire de Pantin, à la Fête de l'Huma. Le sentiment de collectivité qui découlait de nos chants était absolument émouvant.
Votre dernière leçon de musique ?
Le chant diphonique mongol que j'ai tenté d'apprendre pendant une semaine cet hiver après avoir écouté un épisode du podcast Si on chantait, sur France Culture…
L'œuvre qui vous donne de l'énergie ?
Darius Milhaud, *Le Bœuf sur le toit.* C'est la musique du matin, elle donne envie de sortir de chez soi !
Le chef-d'œuvre qui vous « tombe des mains » ?
Tout Olivier Messiaen…
Le morceau que vous pourriez jouer au pied levé ?
Les chansons ! J'en apprends une par semaine et suis devenu un véritable juke-box !
Le morceau que vous rêveriez de jouer en public ?
La Marche pour la cérémonie des Turcs, de Lully.
La salle de concert dans laquelle vous rêveriez de la jouer ?
Sur le pont du *Titanic :* alors que certains s'entretuaient pour trouver des canots, les musiciens eux, continuaient à jouer pour permettre aux naufragés de mourir debout…
Le dernier concert que vous avez vu ?
Orphée et Eurydice de Gluck, à l'Opéra Comique, mais en replay !
Quel morceau faudrait-il recommander pour convaincre d'aimer ou de se réconcilier avec la musique classique ?
Le *Stabat Mater* de Pergolèse.
Comment transmet-on le goût de la musique classique ?
En écoutant les bandes originales de films. Ceux des Marx Brothers, par exemple !
Les trois compositeurs que vous inviteriez à votre dîner idéal ?
Moussorgski, Rachmaninov et Mozart.
Les trois interprètes ?
William Christie, Janine Jansen et Hélène Grimaud.
Et s'il fallait rendre un hommage ?
Nina Simone et sa vocation contrariée de pianiste classique. Elle a transformé l'interdiction qui lui avait été faite d'entrer au conservatoire parce que noire, en créant ce qu'elle a créé…

Il y a parfois du mouvement dans les choses inertes et c'est ce qui donne l'illusion de la vie. Pour comprendre ce paradoxe apparent, il suffit d'écouter le dessinateur de presse et auteur de bandes dessinées (des derniers Lucky Luke notamment), Jul : « *Dans mon travail qui consiste en un curieux mélange de dessins et de textes, le rythme a une part essentielle ; si le tempo n'est pas bon, si l'horlogerie n'est pas bien montée, tout peut s'écrouler. Les différents éléments doivent se chevaucher et se séparer au bon moment, c'est une histoire de tempo et de rythme !* » Et ceci est si vrai que chaque dessinateur possède sa singularité musicale. « *Je sais, pour avoir longtemps travaillé avec eux, que Cabu, qui était accroché à Thelonious Monk et Cab Calloway, mettait du swing dans ses dessins, alors que Wolinski avait le blues. Il avait une profondeur complètement différente, il touchait aux tréfonds de l'âme humaine.* » Et ce qui caractériserait la pâte sonore de Jul ? Probablement l'opérette, avec sa légèreté de ton et ses danses burlesques… L'occasion de (re)voir et de (re)lire ses dessins et textes, mais cette fois-ci en tendant l'oreille ! ◆

✔ ***Un cow-boy dans le coton,*** collection « Les Aventures de Lucky Luke d'après Morris », illustré par Achdé, Dargaud, 2020



ALBAN COUTURIER



HEPHZIBAH MENUHIN (1920-1981)

L'âme sœur

LONGTEMPS DANS L'OMBRE, AUSSI AFFECTUEUSE QU'IMPOSANTE, DE SON GÉNIE DE FRÈRE, HEPHZIBAH MENUHIN FUT NON SEULEMENT UNE PRODIGIEUSE PIANISTE, MAIS PLUS ENCORE UNE FEMME D'EXCEPTION, TOUT ENTIÈRE DÉVOUÉE AUX MISÈRES DU MONDE DANS LA SECONDE MOITIÉ DE SA TROP COURTE EXISTENCE.

Par Jean-Michel Molkhou

Lorsqu'Hephzibah naît en 1920 à San Francisco, dans une famille juive d'origine russe récemment immigrée, son frère Yehudi a déjà quatre ans. Il démontre très vite un tel génie du violon qu'il devient en quelques années l'un des enfants les plus célèbres au monde. Mais Hephzibah n'est pas en reste. Son apprentissage du piano est fulgurant, sa mémoire exceptionnelle. Tous deux forment naturellement un duo qui, malgré les réticences de leur mère à laisser une jeune fille se produire en public, va très vite s'imposer comme l'un des plus miraculeux de l'histoire. Et c'est Salle Pleyel à Paris que les deux jeunes gens montent ensemble sur scène pour la première fois, le 13 octobre 1934, avec au programme trois sonates de Mozart, Beethoven et Schumann. Hephzibah n'a que 14 ans. Les tournées s'enchaînent en Europe comme aux États-Unis ; public et critiques sont subjugués par tant de poésie, d'aisance et de fraîcheur. Dès 1933, le frère et la sœur ont enregistré la *Sonate K. 526* de Mozart, et ils se retrouveront régulièrement en studio durant toute cette période. Dans Mozart encore *(K. 376)*, mais aussi pour laisser de vibrantes interprétations du grand répertoire de sonates, Bach, Beethoven, Brahms, Lekeu, Schubert, Franck et Schumann, ainsi que des visions pionnières d'œuvres contemporaines signées de Bartók, Pizzetti ou Enesco. Sans oublier quelques gravures de trios (Beethoven, Tchaïkovski) avec le violoncelliste Maurice Eisenberg.

UN DUO FUSIONNEL

Hephzibah qui, tout comme son frère recevra exclusivement son éducation de précepteurs à domicile, a débuté le piano en Californie avec Lev Shorr avant de poursuivre son apprentissage à Paris auprès de Marcel Ciampi à partir de 1927. Elle recevra aussi les conseils de Rudolf Serkin à Bâle. Ses progrès sont si rapides qu'elle est déjà en mesure de donner un premier récital l'année suivante à San Francisco, avec un programme impressionnant. Jugez plutôt : le *Concerto italien* de Bach, la *Sonate opus 26* de Beethoven, le *Rondo brillante* et le *Moto Perpetuo* de Weber, la *Fantaisie-Impromptu* de Chopin, et encore une valse de Chopin ainsi que la *Ronde des lutins* de Liszt en bis. L'influence de son frère est déterminante dans son développement musical, ainsi qu'elle en témoignera plus tard : « *C'est lui qui m'apprit à lire la musique, et lorsque nous nous mîmes à jouer ensemble, il faisait vivre chaque phrase et ressortir les moindres détails des partitions que nous répétions, de sorte que je connaissais l'œuvre en profondeur au moment de l'exécuter. Je n'avais plus qu'à me laisser guider par le jeu de Yehudi. Je l'aurais suivi n'importe où.* » Quant à Yehudi, il voit très vite en elle une partenaire idéale. Elle le restera d'ailleurs durant quarante-six ans, avec une interruption de sept ans en raison de la guerre et de l'éloignement. « *Nous avons grandi ensemble à tous points de vue,* écrira-t-il. *Elle fut ma meilleure écoute et une si tendre personne, sans oublier une extraordinaire pianiste. Elle avait un don particulier pour dédramatiser. Elle détestait toute forme de démonstration, d'ornement ou d'exagération Elle était belle, radieuse, infiniment modeste, constamment en retrait et ne voulait jamais se mettre en valeur. Elle possédait un contrôle exceptionnel du clavier ; un peu à la manière de Glenn Gould, en ce sens qu'elle passait peu de temps sur son instrument et qu'elle était capable d'apprendre une œuvre en un rien de temps. Elle jouait brillamment mais avec sobriété, et c'est moi qui la poussait parfois à se livrer émotionnellement un peu plus… Nous ne faisions qu'un.* » ▸

BIOGRAPHIE EXPRESS

1920
Naissance à San Francisco le 20 mai

1928
Donne son premier récital professionnel

1934
Premier concert en duo avec son frère Yehudi, Salle Pleyel à Paris

1938
Se marie à Lindsay Nicholas et s'installe en Australie

1947
Visite du camp de Terezin qui la marquera pour la vie

1955
Second mariage avec Richard Hauser et s'établit à Londres

1977
Est nommée présidente de la Ligue internationale des femmes pour la paix et la liberté

1979
Dernière apparition sur scène, en novembre, au Royal Festival Hall de Londres

1981
Meurt d'un cancer le 1e janvier

LOTTE MEITNER-GRAF WARNER CLASSICS



SDP



SDP



LOTTE MEITNER-GRAF WARNER CLASSICS

Où qu'elle se fasse entendre, on admire la pudeur et la simple élégance de sa posture, la tendresse de son expression autant que la plasticité du jeu de cette femme exquise et modeste.

LE MARIAGE AUSTRALIEN

La guerre et leurs mariages respectifs vont pour un temps les éloigner. En 1938, Yehudi épouse Nola Nicholas, tandis qu'Hephzibah s'unit à son frère Lindsay, riche éleveur et propriétaire terrien, tous deux rencontrés à Melbourne lors d'une tournée. À 18 ans Hephzibah annonce qu'elle renonce à sa carrière de concertiste pour se consacrer entièrement à son mari. Elle s'embarque alors pour l'Australie, fuyant du même coup l'emprise d'une mère, certes aimante, mais véritablement tyrannique. Installée à l'autre bout du monde, en rase campagne au milieu d'un élevage de moutons, le changement est radical. Mais sa retraite musicale ne sera que de très courte durée, car au bout d'un an, pour la grande joie de son époux mélomane, elle se remet au piano avec ardeur. Au cours de l'année 1940, elle accompagne son frère dans une tournée de récitals en Australie et grave encore avec lui plusieurs disques (Beethoven, Brahms). Ne supportant pas l'oisiveté, la jeune rebelle se lance à corps perdu dans l'effort de guerre auprès de la Croix Rouge. Elle crée un fond d'entraide aux enfants de marins combattants, accueille des

Page précédente et ci-dessus à droite, Hephzibah vers 1960.
En haut à gauche, âgée de 16 ans.
En bas, avec son frère Yehudi, en 1951.

réfugiés ayant échappé à l'Holocauste, donne des concerts de charité. Elle deviendra en quelques années la pianiste la plus brillante d'Australie, démontrant un vaste répertoire et y donnant notamment le *Second Concerto* de Bartók en première audition. Elle met au monde aussi deux fils. Dès la fin de la guerre, les progrès de l'aviation civile raccourcissant considérablement les voyages, Hephzibah accepte de participer à une tournée de son frère en Europe et aux États Unis. Ce sera aussi l'occasion de retrouver sa famille en Californie. En 1947, lors d'un passage à Prague, elle visite le camp de concentration de Terezin, souvenir qui la hantera pour le restant de ses jours.

UN NOUVEAU DÉPART

Au début des années cinquante sa vie connaît un nouveau bouleversement. Elle fait la connaissance de Richard Hauser, sociologue juif autrichien émigré en Australie qui avait connu les camps. Après avoir divorcé, elle l'épouse à Sydney en secondes noces et part pour l'Angleterre, ses deux fils demeurant auprès de leur père. De ce second mariage, elle aura une fille, Clara, qu'elle élèvera aux côtés d'un jeune garçon métis qu'elle a adopté. Yehudi écrira : « *On aurait pu la clouer au pilori ou la brûler en effigie, car sa notoriété était grande. Or, en dépit de son inconduite notoire, (…) il ne se trouva personne pour lui jeter la pierre. Ce simple fait donne la mesure du rayonnement d'Hephzibah, de l'amour qu'elle suscitait autour d'elle.* » Quittant définitivement le confort de sa vie australienne, elle s'installe dans un quartier très pauvre de l'East End de Londres, en consacrant l'essentiel de son énergie à des œuvres de charité. Elle se dévoue à la cause des orphelins, des miséreux ou d'anciens prisonniers, se bat pour la défense du droit des femmes et des enfants, et fonde avec son mari plusieurs associations caritatives. Avec lui, elle rédigera un ouvrage, *The Fraternal Society.* Même si le piano n'est plus le centre de son existence, elle poursuit néanmoins une carrière internationale, se produisant et enregistrant, parfois en soliste mais surtout en duo aux côtés de son frère, ou au sein du trio qu'il forme avec Maurice Gendron. Où qu'elle se fasse entendre, on admire la pudeur de son jeu, la simple élégance de sa posture, la tendresse de son expression autant que la plasticité du jeu de cette femme exquise et modeste, qui parle à la perfection le français, l'anglais et l'allemand, mais aussi l'hébreu, le russe, l'espagnol et l'italien. Tous ceux qui l'ont approchée témoignent en outre de son abnégation comme de son merveilleux sens de l'humour. Pour avoir vu à maintes reprises le frère et la sœur entrer sur scène main dans la main, avec ce même délicat sourire aux lèvres, j'en garde pour ma part un souvenir ému. Hephzibah reviendra à plusieurs reprises en Australie dans les années 70, siégeant notamment en 1977 au jury du premier Concours international de piano de Sydney. Malgré le cancer qu'on lui découvre, elle poursuit ses multiples activités jusqu'à ce que la maladie l'emporte le 1er janvier 1981. Elle avait 60 ans. Lors de ses funérailles, on parlera d'elle comme d'une sainte. ◆

À VOIR
Hephzibah :
film documentaire de Curtis Levy, 1998

Bibliographie :
* *An exacting heart: The Story of Hephzibah Menuhin,* Jacqueline Kent, Penguin Group, Australia, 2008
* *Passion Menuhin. L'Album d'une vie*, Bruno Monsaingeon, Arte Éditions/Textuel, Paris, 2000
* *Conversation with Menuhin,* David Dubal, Heinemann, London, 1991

LA PIANISTE À L'ŒUVRE

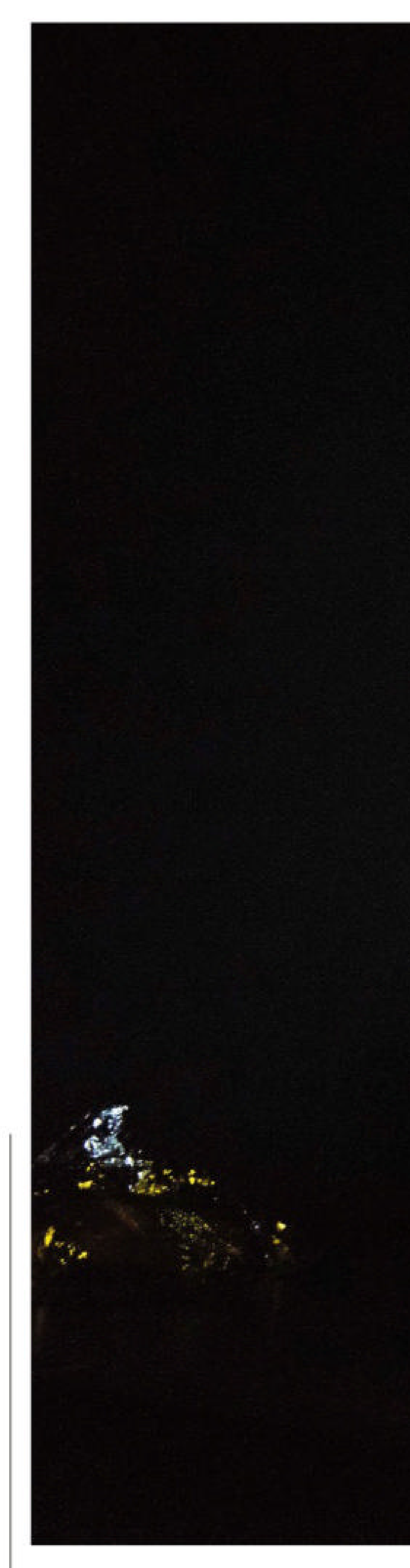
C'est au cinéaste Bruno Monsaingeon, violoniste, élève et ami de Yehudi Menuhin, que l'on doit la composition de ce passionnant coffret publié à l'occasion du centenaire de la naissance d'Hephzibah, qui réunit des enregistrements inconnus, des images inédites et des témoignages pris sur le vif. Il s'en explique dans un opulent livret, enrichi d'une généreuse collection de photos, en partageant l'enthousiasme de ses découvertes, comme sa déception d'avoir constaté les pertes définitives de précieuses bandes de radio australiennes. À l'image de ce que fut la carrière de pianiste d'Hephzibah, l'ensemble fait une large part au duo qu'elle forma durant près d'un demi-siècle avec son frère. À côté de quelques unes de leurs légendaires gravures datant des années trente, et d'une version inédite de la 3e *Sonate* d'Enesco captée en concert en Roumanie (1973), on (re)découvrira la pianiste en soliste, en public ou en studio, dans des concertos de Mozart comme dans une majestueuse lecture de la *Sonate op. 110* de Beethoven, publiée ici en CD pour la première fois. Chambriste passionnée, on la retrouve encore aux côtés de ses amis du Quatuor Amadeus dans une frétillante *Truite* de Schubert, en duo avec le pianiste hongrois Louis Kentner, ou dialoguant dans Brahms avec le clarinettiste George Pieterson. Un *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns sous la baguette d'Efrem Kurtz et un double concerto de Mendelssohn complètent le répertoire symphonique, à côté de rares documents, dont un *1er concerto* de Brahms pris sur le vif en Australie en 1951 et celui du compositeur argentin Juan José Castro. Deux DVD totalisant cinq heures de films, enrichissent encore le portrait. Outre plusieurs interviews – bouleversantes lorsqu'elle évoque son enfance, parle de son frère ou de ses engagements humanitaires – on y suit la pianiste entre 1961 et 1979, en solo dans Mozart, Mendelssohn (prodigieuses *Variations sérieuses !*), Schubert et Chopin. On la retrouve en famille dans le *Concerto pour 3 pianos* de Mozart, aux côtés de son neveu Jeremy et de sa sœur Yalta, sous la baguette bienveillante de Yehudi. Figurent encore de précieux moments en trio avec son frère et Maurice Gendron, ainsi qu'un témoignage tardif dans le *Concert* de Chausson lors de son ultime visite en Australie (1979). Poignant hommage à une artiste d'exception, discrète héroïne des temps modernes, disparue il y a tout juste quarante ans. ◆ **J.-M. M.**



✔ ***Homage,*** Coffret 9 CD et 2 DVD, Warner

Anne Teresa De Keersmaeker & Pavel Kolesnikov

BACH EN MOUVEMENT



À L'ORIGINE, IL Y A UN COUP DE FOUDRE ARTISTIQUE. CELUI D'UNE ICÔNE DE LA DANSE CONTEMPORAINE POUR UN JEUNE PRODIGE RUSSE DU PIANO. ANIMÉS D'UNE MÊME PASSION POUR L'AUTEUR DES « VARIATIONS GOLDBERG », LES ARTISTES DÉCIDENT DE SE LANCER ENSEMBLE DANS UNE PERFORMANCE AUTOUR DE CE CHEF-D'ŒUVRE. ENTRETIEN CROISÉ ENTRE LES DEUX ARTISTES DEPUIS LONDRES ET BRUXELLES.

Propos recueillis par Lou Heliot

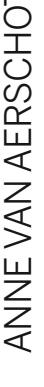
Anne Teresa De Keersmaeker, vous êtes à l'origine de ce duo autour de l'œuvre de Bach. Pourquoi les « Variations Goldberg », et pourquoi Pavel Kolesnikov ?

A.T.K : J'avais déjà travaillé sur les *Suites pour Violoncelle* de Bach avec Jean-Guihen Queyras et sur les *Concertos brandebourgeois* avec Amandine Beyer. Je venais d'avoir 60 ans. Les *Variations Goldberg* se sont imposées. C'était une manière de revenir sur cinquante ans de danse, une sorte de jubilé d'or. Ensuite, je me suis mise à la recherche d'un pianiste. On m'a envoyé plusieurs enregistrements, c'est comme cela que j'ai découvert Pavel. J'ai été immédiatement frappée, séduite, intriguée par son jeu et par son discours. J'y ai entendu une sorte de romantisme abstrait qui m'a énormément plu, une brillance, une clarté dans le toucher, doublée d'une très grande sensibilité. Et puis, Pavel avait une telle manière de parler de son instrument, à la fois structurée, technique mais aussi profondément philosophique et poétique. Pavel, tu ne devrais pas écouter tout cela ! *(rires)*

À NE PAS MANQUER

Les Variations Goldberg

par Pavel Kolesnikov et Anne Teresa De Keersmaeker du 15 au 18 avril 2021 au Théâtre du Châtelet



Pavel Kolesnikov et Anne Teresa de Keersmaeker, en symbiose sur scène.

P.K. : De mon côté, j'avais déjà dans l'idée de faire quelque chose sur Bach, mais je ne trouvais pas de porte d'entrée. Et même dans mes rêves les plus fous, je n'aurais jamais osé commencer par les *Variations Goldberg !* Mais l'offre d'Anne Teresa était de celles qu'on ne pouvait pas refuser…

Comment avez-vous procédé pour travailler ensemble ? Comment s'est déroulée votre collaboration ?

A.T.K : Dès le début, nous avons beaucoup échangé. Pavel m'a expliqué ce que cette pièce signifiait pour lui, les défis qu'elle représentait. Puis, nous avons analysé la partition, en profondeur, techniquement et musicalement. Nous avons aussi travaillé par mots-clés. C'est Pavel qui les proposait. C'était une véritable inspiration : d'un côté, il y avait cette analyse musicale, concrète, objective, et de l'autre ces évocations poétiques.

P.K. : Mais on ne révélera pas ces mots-clés ! Ce qui est fascinant avec les *Variations Goldberg,* c'est que c'est l'une des pièces les plus connues au monde, et pourtant on ne sait toujours pas grand-chose ▸


ANNE VAN AERSCHOT

BIO EXPRESS
ANNE TERESA DE KEERS-MAEKER

1960
Naissance à Malines (Belgique) le 11 juin
1978
Entre à l'école de danse Mudra à Bruxelles
1980
Étudie à la Tisch School of the Arts à New York
1982
Crée le ballet *Fase* sur la musique de Steve Reich
1983
Crée la compagnie Rosas
1992
Rosas devient compagnie résidente au théâtre de La Monnaie à Bruxelles
1993
Ballet *Toccata* sur des fugues et partitas de Bach
2001
Ballet *Rain* avec l'Ensemble Ictus
2017
Met en scène *Così fan tutte* à l'Opéra de Paris

sur son origine. Il y a quantité de théories à ce sujet, mais aucune n'a été validée. Nous nous sommes donc plongés dans cet univers mythologique qui les entoure. C'est de là que proviennent ces dix associations d'idées. Dix mots-clés qui, à mes yeux, font partie intégrante de cette pièce. Mais je dois avouer que lorsque je les ai proposés à Anne Teresa, je ne m'attendais pas à ce qu'elle les prenne autant au sérieux ! *(rires)*

A.T.K : Pour moi, ces mots-clés sont avant tout des catalyseurs, des déclencheurs. Ils servent à créer un mouvement dans le temps et dans l'espace.

Anne Teresa De Keersmaeker, vous avez souvent qualifié l'œuvre de Bach « d'invitation à danser ». Pourquoi ?

A.T.K : Il est vrai que je commence à avoir une assez longue histoire avec l'œuvre de Bach. Les *Variations Goldberg* sont mon sixième rendez-vous. Bach m'accompagne depuis mes débuts. Pour moi, il représente avant tout le mouvement. Le mouvement est omniprésent dans sa musique. C'est ce qui nous meut et nous émeut. Dans toutes ses pièces, qu'elles soient religieuses ou profanes, on retrouve toujours les danses de l'époque : les menuets, les gigues, les allemandes… C'est toujours une invitation à danser. Et Bach, pour moi, c'est aussi la structure. Mais sans pour autant être systématique. C'est une sorte de « lucidité ensoleillée ». La clarté, la structure et le détail. C'est l'abstraction incarnée. Quelque chose de profondément ancré dans l'expérience humaine. Lorsqu'on écoute Bach, on reconnaît quelque chose, sans pouvoir le nommer ou le définir. On ressent quelque chose de fortement inscrit dans notre chair, dans nos os, sur notre peau. Cette abstraction incarnée, c'est ça Bach pour moi. Et c'est également une force, une force vitale, qui va vers l'avant et vers le haut. On le ressent particulièrement dans les *Variations Goldberg* : il y a ce mouvement en spirale qui monte au fil des variations, qui monte, monte, alors que vos pieds restent ancrés dans le sol. L'espace s'ouvre, et avec lui, la conscience d'appartenir à quelque

> « Bach m'accompagne depuis mes débuts. Pour moi, il représente avant tout le mouvement. C'est ce qui nous meut et nous émeut. Dans toutes ses pièces, on retrouve toujours les danses de l'époque : les menuets, les gigues, les allemandes... »
> Anne Teresa De Keersmaeker



ANNE VAN AERSCHOT

BIO EXPRESS
PAVEL KOLESNIKOV

1989
Naissance à Novossibirsk (Russie) le 25 février. Étudiera pendant 10 ans le violon et le piano avant d'opter pour ce dernier, au conservatoire de Moscou
2012
Lauréat du prix Honens au Canada
2013
Album Tchaïkovski, *Les Saisons* chez Hyperion
2014
Nommé Artiste Nouvelle Génération par la BBC
2016
Son disque de *Mazurkas* de Chopin reçoit le Diapason de l'année

chose qui nous dépasse. En ce sens, c'est une vraie célébration de notre humanité.

Que ce soit sur les *Concertos brandebourgeois* ou sur les *Suites pour Violoncelle,* vous ne dansiez jamais seule. Pourquoi cette volonté cette fois-ci de danser en solo ?

A. T. K : Ça a été une décision compliquée à prendre. Je voulais vraiment faire un solo sur les *Variations Goldberg.* Revenir sur mes cinquante ans de danse, de chorégraphie, de relation avec la musique, sur le vocabulaire que j'ai développé au cours de ma carrière. Là aussi, d'ailleurs, on retrouve ce mouvement en spirale. Le problème, c'est que je n'avais pas immédiatement réalisé le rôle crucial de la polyphonie dans les *Variations Goldberg.* J'ai d'ailleurs failli abandonner l'idée du solo à cause de cela. Comment traduire une telle polyphonie avec un seul danseur ? Finalement, j'ai décidé de maintenir le solo et d'incarner autrement cette polyphonie : à travers mes mouvements dans l'espace, mon dialogue avec Pavel, mon rapport à la lumière. D'une certaine manière, je me suis départie de l'ambition de traduire littéralement la structure de la pièce. J'ai pris la liberté d'en faire quelque chose de plus intuitif.

Et puis la crise sanitaire s'est installée....

A. T. K : Oui, nous devions commencer les répétitions, lorsque le premier confinement a été annoncé. Je me suis réfugiée à la campagne, Pavel s'est confiné à Londres. Nous avons travaillé via Zoom, malgré les décalages de son et les bugs informatiques, ce qui était, je dois dire, assez héroïque ! *(rires)*

P. K. : Et dès que cela a été possible, j'ai sauté dans le premier train pour Bruxelles. Nous avions deux semaines pour répéter avant la première. C'était incroyablement enthousiasmant : après plusieurs mois de confinement à Londres, sans rien pouvoir faire, se retrouver d'un seul coup à Bruxelles pour cette première, c'était un sentiment indescriptible.

A. T. K : Même si cette première ne s'est déroulée que devant quarante personnes à cause des mesures de distanciation !

P. K. : Oui, c'était une atmosphère un peu particulière, très solennelle. Il se passe quelque chose de très étrange avec ce spectacle. Normalement, quand on sort de scène, c'est un moment de joie, d'exultation. C'est très différent avec les *Variations Goldberg.* Quand nous saluons à la fin, Anne Teresa et moi, je me sens triste, triste de devoir arrêter, ▸

triste que ce soit terminé. C'est une ascension spirituelle, dont il est difficile de redescendre. Et je n'ai qu'une envie, c'est de recommencer.

Pavel Kolesnikov, parallèlement à ce projet avec Anne Teresa De Keersmaeker, vous venez également d'enregistrer les *Variations Goldberg* chez Hyperion.

P.K.: C'est exact. Comme je l'ai dit, je cherchais depuis longtemps un moyen de me confronter à l'œuvre de Bach. Et les *Variations* se sont révélées être la meilleure porte d'entrée. Même s'il est intimement lié au projet avec Anne Teresa, il faut quand même préciser que cet enregistrement est très différent de l'interprétation que je donne sur scène. D'ailleurs, lorsqu'Anne Teresa a entendu l'enregistrement pour la première fois, elle n'a pas pu danser dessus. C'est donc un disque intrinsèquement lié à notre performance, mais qui a pris une direction différente.

Vous préférez en général les pianos anciens. Qu'est-ce qui vous a poussé à choisir le Yamaha CFX pour cet enregistrement ?

P.K.: Dans mon disque sur Louis Couperin (Hyperion, 2018), j'avais déjà fait le choix d'un son « imaginaire », qui ne faisait pas référence à quelque chose de préexistant. Un son que j'entendais dans ma tête et qu'il fallait que je trouve, que je crée. Pour Couperin, j'avais cherché un son très physique, très présent. Pour Bach, j'ai voulu quelque chose de plus abstrait. Quelque chose sans corps propre, sans poids. Et c'est en travaillant avec les techniciens de Yamaha à Londres que j'ai trouvé ce son, sur ce piano assez inhabituel !

Dans une précédente interview, vous nous aviez confié que le studio vous convenait mieux que la scène, pour la liberté qu'il offrait. Est-ce toujours vrai ?

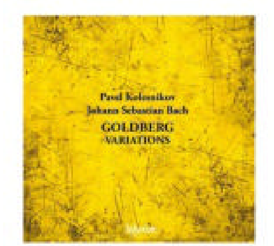
P.K.: Oui, j'aime beaucoup le studio. Je suis convaincu que ce type d'interprétation serait impossible sur scène pour des raisons à la fois acoustiques et psychologiques. Je voulais faire de cet enregistrement quelque chose de très intime, dépourvu de tout artifice, qui offre à l'auditeur une expérience très personnelle. Comme si l'on chuchotait à son oreille, ou plutôt comme si le son provenait directement de son imagination, comme si la musique était à l'intérieur même de sa tête. Je voulais atteindre ce niveau d'intimité. Et ça, ce n'est possible qu'en studio. Pour créer cette atmosphère, mon producteur et moi avons beaucoup expérimenté. Les micros sont placés très près du piano. Ce qui a d'ailleurs un peu décontenancé l'ingénieur du son. Mais c'est ce qui donne cette sonorité intime, intérieure. Et la prise de son évolue aussi au fil des *Variations*. Pour l'une d'entre elles, j'ai même étalé une écharpe en laine sur les cordes pour étouffer un peu la résonance. Le piano sonne presque comme un pianoforte ou comme une boîte à musique. C'est un son nostalgique, qui parle directement à l'imaginaire.



EVA VERMANDEL

« La version de Glenn Gould est une référence incontournable, mais je voulais absolument m'en tenir éloigné (...) Malgré tout le respect que j'ai pour lui, j'ai complètement oublié Glenn Gould ! »
Pavel Kolesnikov

À ÉCOUTER



2020
Variations Goldberg,
Hyperion



2018
Louis Couperin
Hyperion

Lorsqu'on enregistre les *Variations Goldberg*, est-il possible de faire abstraction de l'interprétation légendaire de Glenn Gould ?

P. K. : Pour Anne Teresa De Keersmaeker comme pour moi, Glenn Gould était le problème central, « l'éléphant » au milieu de la pièce. Évidemment, c'est une référence incontournable, que l'on soit d'accord ou non avec son parti-pris. Pour ma part, je voulais absolument me tenir éloigné de cette référence, et c'est pourquoi travailler avec Anne Teresa a été une telle chance. Tout ce long processus de travail commun avec elle m'a obligé à voir les choses autrement, à penser différemment. Et, malgré tout le respect que j'ai pour lui, j'ai complètement oublié Glenn Gould ! Je n'avais tout simplement plus le temps d'y penser, j'étais obligé de réfléchir de manière indépendante, de faire table rase. Ça a été une vraie chance pour moi.

Anne Teresa De Keersmaeker a souvent utilisé cette phrase du sculpteur Brancusi pour décrire Bach : « La simplicité est la complexité résolue ». Diriez-vous qu'elle s'applique aussi à votre interprétation des *Variations Goldberg* ?

P. K. : C'est une très belle citation. En russe, on dirait : « Il faut du travail pour dissimuler le travail ». Je voulais un enregistrement des *Variations Goldberg* qui sonne naturel, qui soit joué sans effort. Mais ça demande un travail méticuleux, difficile. Il faut être à la fois humble et ambitieux quand on s'embarque dans une telle aventure. Il faut accepter d'avancer pas à pas, mais avoir également le courage d'embrasser l'œuvre dans sa totalité.

Et quelle est la suite pour vous ?

P. K. : Je vais continuer à me plonger dans Bach, c'est certain. Peut-être jouer les *Variations Goldberg* seul sur scène, ce serait une expérience encore différente. Je suis déjà en train de travailler d'autres pièces de Bach, juste comme ça, pour moi, mais je ne sais pas encore ce que je vais en faire. En tout cas, cette expérience a vraiment changé la manière dont je conçois mon travail. Avec Anne Teresa, pour ce spectacle, nous avons eu la chance immense de disposer de beaucoup de temps, ce qui est très rare. Nous avons pu laisser ce projet reposer, infuser. Laisser le temps aux choses de se développer. C'est devenu un point central dans ma manière de travailler : laisser les possibilités ouvertes, ne rien forcer, laisser les choses prendre forme. En somme, avoir le luxe du temps. ♦

KEITH JARRETT

TERJE MONSNES / ECM RECORDS

Arc-bouté sur son clavier, assis, debout, ondulant, gémissant, comme transpercé par la musique, il semble corps et âme relié à l'instrument… Il faut revoir les images de ses concerts pour mesurer la tristesse de l'annonce qu'il a faite le 21 octobre dernier dans le New York Times, suite à son double AVC : "Je ne me vois plus en pianiste." À 75 ans, le musicien et compositeur américain reste à jamais un "piano hero", radical et génial.



Premier des cinq enfants de Daniel et Irma Jarrett, Keith naît le 8 mai 1945 à Allentown, ville moyenne et industrielle de Pennsylvanie située près du New Jersey. Sa mère, née Kuzma, d'origine hongroise, parle anglais, mais aussi allemand et hongrois. Son père, enrôlé dans l'armée lors la Seconde Guerre mondiale, souvent absent, étudie la Bible et se convertit à l'Église de la Science chrétienne, pour laquelle la maladie est une maladie de l'esprit qui peut se guérir par la foi. La spiritualité ne cessera d'être un moteur essentiel chez Keith Jarrett.

Il reçoit ses premières leçons de piano à l'âge de 3 ans, et se produit en public le 12 avril 1953 (il a 8 ans), à l'auditorium du Woman's Club d'Allentown : il donne ce jour-là un premier concert en solo composé de pièces courtes et variées. On installe un système pour lui permettre d'atteindre les pédales. Au programme : Mozart, Bach *(Fantaisie en do mineur)*, Beethoven, Saint-Saëns *(Le Cygne)*, Grieg (*Nocturne op. 54 n°4*), Schumann *(Träumerei)*, Mendelssohn (une *Romance sans paroles)* et Moussorgski *(Hopak,* transcription extraite de l'opéra inachevé *La Foire de Sorotchintsy)*. Plus remarquable encore, la dernière partie du concert est consacrée à des compositions personnelles : *A Walk in the Zoo,* illustrant en une suite pianistique le portrait musical de neuf animaux. L'assimilation du répertoire classique n'empêche pas la création personnelle.

Dans l'un des domiciles de la famille, le piano ne peut être installé que dans le salon. Le chien, que tout le monde adore, va et vient, la famille s'en amuse. Keith, qui travaille un morceau, s'interrompt, jette la partition à terre et s'écrie : *« C'est écœurant ! »* L'anecdote n'en est pas une : des années plus tard, il lui sera parfois reproché un « comportement de star » parce que surviennent du bruit ou des éclairs de flashs photographiques. Or, à quinze ans, il est très loin d'être une star, plutôt un adolescent parfois mal nourri, dévoué entièrement à la musique dans un environnement plus que modeste. Pour lui, et dès cette époque, la musique doit régner en maîtresse absolue que rien ne doit venir perturber. L'univers qu'elle génère est le seul qui compte, rien d'autre ne doit y interférer. Sur ce point, il ne changera jamais, c'est un aspect essentiel de sa personnalité. Les pianos doivent être justes et le silence présider à la musique, marque de respect. Ce n'est pas le succès ou la notoriété qui commandent ce respect, c'est ce respect qui permet l'accomplissement. C'est un mode de vie.

Boursier, il préfère étudier à la Berklee School of Music de Boston, où il crée son premier ensemble, un trio, qu'à Paris auprès de Nadia Boulanger. En 1965, il s'installe à New York. Il joue et enregistre avec Don Jacoby and the College-All Stars, Roland Kirk, Tony Scott. Engagé par Art Blakey dans ses Jazz Messengers, il apprend le rôle de « sideman », mais il ne prend pas assez de solos à son goût. C'est le saxophoniste Charles Lloyd, aux côtés de Jack DeJohnette et de Ron McClure qui l'intègre à son quartet. La liberté qui lui est accordée l'amène à développer davantage un style personnel, mais rend difficile la cohabitation avec Lloyd dont les postures amènent ses musiciens à le quitter. L'ensemble se sépare en 1968. Il forme alors son propre trio, avec Charlie Haden à la basse et Paul Motian à la batterie.

En 1970, il est le pianiste du groupe de Miles Davis. Ce dernier le limite à utiliser le Fender Rhodes, piano électrique. Keith Jarrett en concevra un rejet définitif des instruments électrifiés. En 1971, il constitue un quartet « américain » à New York, avec Dewey Redman au saxophone ténor, à la clarinette et à la musette chinoise, Charlie Haden à la contrebasse et Paul Motian à la batterie. Keith Jarrett, outre le piano, se fait entendre au saxophone soprano, au steel-drum et aux congas. Tous ajoutent les percussions à leur instrument principal. Parallèlement, il revient au piano acoustique en solo et, en 1975, donne un concert devenu mythique, à Cologne, popularisé par le célèbre enregistrement *The Köln Concert.* Simultanément, il constitue un quartet « européen » avec Jan Garbarek aux saxophones, Palle Danielsson à la basse et Jon Christensen à la batterie, qui se sépare en 1979. Son activité musicale combine ainsi deux quartets aux répertoires et aux fonctionnements différents, avec des prestations en solo face au clavier. Chez Art Blakey, Charles Lloyd et Miles Davis, Keith Jarrett avait été musicien au sein d'un groupe dont il ne portait pas la responsabilité musicale. Il l'avait été à nouveau pour le percussionniste Airto Moreira, le trompettiste Freddie Hubbard, le batteur Paul Motian, le quintet du saxophoniste Lee Konitz et du trompettiste Chet Baker, et pour *Gnu High,* le beau disque du joueur de bugle Kenny Wheeler. Il avait participé à un duo avec Charlie Haden pour son album *Closeness* (A&M). En février 1977, il tient le piano au sein du trio comprenant le batteur Jack DeJohnette convoqué par le contrebassiste Gary Peacock pour son album *Tales of Another.* La complicité est évidente, entre les musiciens le coup de foudre est total, d'autant que la complicité avec DeJohnette remonte au milieu des années 1960 chez

Pour lui, la musique doit régner en maîtresse absolue que rien ne doit venir perturber (...) C'est un aspect essentiel de sa personnalité.

SES DATES CLÉS

1945
Naissance à Allentown (Pennsylvanie), le 8 mai

1964
S'installe à New York et rejoint Art Blakey et ses Jazz Messengers

1968
Crée son premier trio avec C. Haden et P. Motian

1983
Crée le Standards Trio

1996
Est atteint du syndrome de fatigue chronique

2020
Annonce qu'il se retire de la scène


ECM RECORDS

Page précédente : Keith Jarrett et son quartet européen, Jan Garbarek, Jon Christensen, Palle Danielsson, en 1974 à Oslo

Ci-contre : 1983, le Standards Trio en studio, en 1983. De gauche à droite : Gary Peacock, Manfred Eicher (le patron d'ECM), Keith Jarrett et Jack DeJohnette

Ci-dessous : Keith Jarrett en 1975


ECM RECORDS

Charles Lloyd. Deux sortes de raison l'amènent à reconstituer plus tard le trio, qui se consacre surtout aux standards. D'abord la joie de retrouver l'interaction au sein d'un groupe. Ensuite la beauté et les vertus de la composition qui le portent aux standards, comme elles l'amèneront à la musique classique. Les trésors de mélodies et de progressions harmoniques qu'ils proposent, la possibilité de leur appliquer les découvertes et la forme d'extase musicale qu'ont ▸

THE KÖLN CONCERT

Dès son entrée dans l'opéra de Cologne le 24 janvier 1975, Keith Jarrett découvre que le piano Bösendorfer présent sur l'estrade pose problème : certaines touches ne répondent pas correctement, l'une des pédales ne fonctionne pas bien, l'accord est déficient. On appelle un accordeur, il règle le piano du mieux qu'il peut, puisqu'il est impossible de le changer. Jarrett n'a pas dormi depuis deux jours. Avant le concert, un repas médiocre et très précipité achève de créer des conditions déplorables. Il menace de renvoyer les ingénieurs du son qui doivent enregistrer la soirée, puis, afin de rester éveillé, plaisante avec eux avant de rentrer en scène. Tout conduisait à une performance sans âme et largement oubliable ; le concert aurait même pu être catastrophique. Pourtant il témoigne d'une sorte d'apaisement – sans doute dû à la fatigue et paradoxalement aux conditions loin d'être optimales –, d'une sérénité chantante parfaitement en osmose avec l'époque, alors transportée par le New Age, les sagesses orientales et le Flower Power. La division en quatre parties dessine un monde sonore idéal, souvent incantatoire, nourri de réminiscences de musique d'église et de folk, où règne une sorte de paix fleurie à laquelle aspire une grande partie de la jeunesse, un univers musical de calme et de volupté qui fascine et charme. Un ostinato, une esquisse de mélodie, une séquence ordonnée, un développement, sinon logique du moins compréhensible et presque attendu, font de ce concert une manière de composition improvisée qui, à aucun moment, ne ressort du désordre ni du hasard total. D'ailleurs, l'audition répétée du disque crée a posteriori des enchaînements paraissant nécessaires, qui furent pourtant générés de manière improvisée, aléatoire. Le succès est immédiat. Le *Köln Concert* devient un best-seller. Les ventes s'envolent et finissent par atteindre près de quatre millions d'exemplaires. Il fait de Jarrett une vedette dont, pour le public, l'aura musicale se réduira longtemps à ce seul album. ◆ **J.-P.J.**

révélées les prestations en solo, enfin la complicité que les standards génèrent avec le public, tout cela a lentement mûri jusqu'à devenir impérieux.

Caractéristique de la variété et, d'une certaine manière, de la complexité de sa démarche musicale, en 1980 il enregistre les *Sacred Hymns* de Georges Ivanovitch Gurdjieff. En 1953, les éditions Janus avaient édité à Paris un album d'improvisations à l'harmonium de ce Grec arménien considéré comme un maître spirituel, mort en 1949. En 1954, Louis Pauwels avait publié au Seuil *Monsieur Gurdjieff*, fruit d'entretiens avec le gourou qui déchaînent les sarcasmes de François Mauriac. De 1965 à 1967, le Russe Thomas de Hartmann avait fait paraître trois vinyles contenant les compositions de Gurdjieff interprétées au piano et fait éditer les partitions: le maître avait sifflé les mélodies et Hartmann les avait transcrites et harmonisées. Bref, objet de scandale ou d'adoration, au début des années 1970, Gurdjieff est à la mode. C'est à partir des anciens disques de Hartmann, qu'il a beaucoup écoutés, que Keith Jarrett opère une sélection de quinze pièces courtes. Une intégrale est enregistrée durant trois jours en Allemagne, mais à ce jour un seul CD a été édité. Bien que la concentration et l'intensité soient présentes, l'album manque paradoxalement de l'impalpable engagement du croyant. La secrétaire de la société Gurdjieff l'ayant convoqué et lui en ayant fait le reproche, Keith Jarrett répond: «*Je l'ai admis, parce que l'enregistrement officiel, c'est le disque ancien avec tellement d'âme en lui à cause de cela. Aucun disque moderne ne pourra jamais se comparer à cette patine… C'est une partie de l'Histoire, ça provient du temps où la chose était en train de se faire. Je fus en mesure de la convaincre que je vénérais ces enregistrements, que je n'étais pas en concurrence.*» En janvier 1983, il réunit à nouveau Peacock et DeJohnette, mais cette fois sous son nom, constituant un des trios modernes les plus passionnants de ces dernières décennies. Les disques en studio ou en concert ainsi que les vidéos de cette formation, le Standards Trio,

> De façon sans doute plus intense que d'autres, il illustre passionnément la superbe phrase de Nietzsche: « Sans musique, la vie serait une erreur. »



ROBERTO MASSOTTI / ECM RECORDS

SES GRANDS CLASSIQUES

Keith Jarrett ne vise pas à «jazzifier» la partition classique qu'il interprète, comme le font, entre autres, Art Tatum (*Humoresque* de Dvořák ou l'*Élégie* de Massenet), John Lewis, Jacques Loussier, Eugen Cicero ou Cyrus Chestnut. Il ne cherche pas davantage à sonner «différent» dans l'approche des œuvres classiques qu'il aborde. Les deux domaines sont pour lui hétérogènes: *«Je ne fais pas deux sortes de musique en même temps, même si cela n'apparaît pas clairement dans les médias. Il n'y a rien de plus différent que le jazz et la musique classique! Jouer les deux correctement, de tout son cœur, en même temps, c'est impossible. Mon expérience classique m'a beaucoup appris sur le jazz. Mais pour apprendre quelque chose en musique classique, il faut laisser tomber tout le reste et travailler très dur.»*

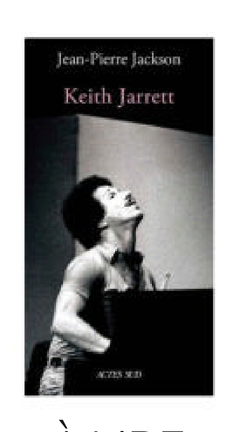
Il enregistre par exemple le *Clavier bien tempéré* de Bach de 1987 à 1990. C'est une œuvre redoutable, intimidante pour tout pianiste, ouverte à toutes les couleurs d'interprétation; en particulier en ce qui concerne un jeu legato ou détaché, et l'usage ou non des pédales. L'interprétation de Keith Jarrett constitue sans doute l'un des accomplissements de sa discographie classique et fait regretter qu'il n'ait point enregistré les *Concertos pour clavier,* notamment le *Cinquième* qui est une perfection. Il donne également sa version des *Variations Goldberg,* des *Suites françaises,* des *Sonates pour viole de gambe et clavier,* de celles *pour violon et clavier* et *pour flûte et clavier.* Ses *Suites pour clavier* de Haendel sont une réussite. Le piano, superbement capté, y est d'une éblouissante clarté. Dans nulle autre interprétation classique de Jarrett ne se font sentir à un tel degré d'achèvement les bénéfices musicaux de ses nombreux concerts solo improvisés, la maturité de sa vision musicale, et la prodigieuse élégance de son toucher.

Que ce soit dans les concertos de Mozart (notamment le *Concerto «Jeune Homme» K. 271)* ou dans les œuvres de Samuel Barber, Béla Bartók, Arvo Pärt, Lou Harrison et Dmitri Chostakovitch, quelques-unes de ses interprétations ne méritent absolument pas le silence ou le dédain que manifeste parfois à leur endroit la critique spécialisée, qui assez souvent confond «version de référence» avec «version de révérence». En dépit de l'académisme, Keith Jarrett témoigne aussi, souvent avec brio, que la musique, bien qu'artificiellement divisible et divisée, est profondément une. Ce n'est pas le moindre de ses mérites. ◆ **J.-P. J.**

HENRY LEUTWYLER / ECM RECORDS

constituent un corpus tout à fait exceptionnel. Tout est intense, hardi, tantôt tellurique, tantôt serein, toujours impeccablement maîtrisé et empreint d'un brio musical incomparable, prouvant sans cesse qu'une musique exigeante, ardemment défendue et hautement envisagée ne contrevient pas au succès commercial. Keith Jarrett parvient à la synthèse de pratiquement tout le piano jazz avant lui (Earl Hines, Art Tatum, Erroll Garner, dont il retrouve fréquemment l'esprit des inimitables introductions, Bud Powell, Phineas Newborn, Ahmad Jamal, Bill Evans, Paul Bley), mettant en œuvre un style largement imité mais dont seul il connaît les arcanes en leur perfection. Chaque moment, touché par une grâce où la musique règne en sublime maîtresse, affirme à la fois la grande subtilité des interprètes – fruit d'années de pratique de raffinement du discours musical – et la parfaite lisibilité de sa mise en œuvre, sa providentielle évidence. Claire et raffinée, presque naturelle mais d'une gracile sophistication, cette musique ne vieillit pas, mêlant en un fleuve unique aux reflets intemporels, énergie et élégie, clarté et complexité, le dionysiaque et l'apollinien.

Keith Jarrett n'a cessé de vouloir atteindre un idéal de vie : devenir insaisissable. Du jeune pianiste improvisant sur *Tangerine* au flûtiste et percussionniste de *Spirits,* du concertiste en solo ou en trio au compositeur de larges ensembles symphoniques, du sideman chez Art Blakey à l'interprète du *Clavier bien tempéré* de Bach et des *Suites* de Haendel, du thuriféraire de Gurdjieff au solitaire du Cavelight Studio, il n'a cessé de vouloir être multidimensionnel et en même temps dépossédé de soi pour n'appartenir qu'à la musique. De façon sans doute plus intense que d'autres, il illustre passionnément la superbe phrase de Nietzsche : « *Sans musique, la vie serait une erreur.* » Le talent qui permet de rester soi-même au sein d'univers musicaux variés communément classés comme étanches les uns vis-à-vis des autres, de déjouer les classifications hâtives et de n'être ▸



À LIRE

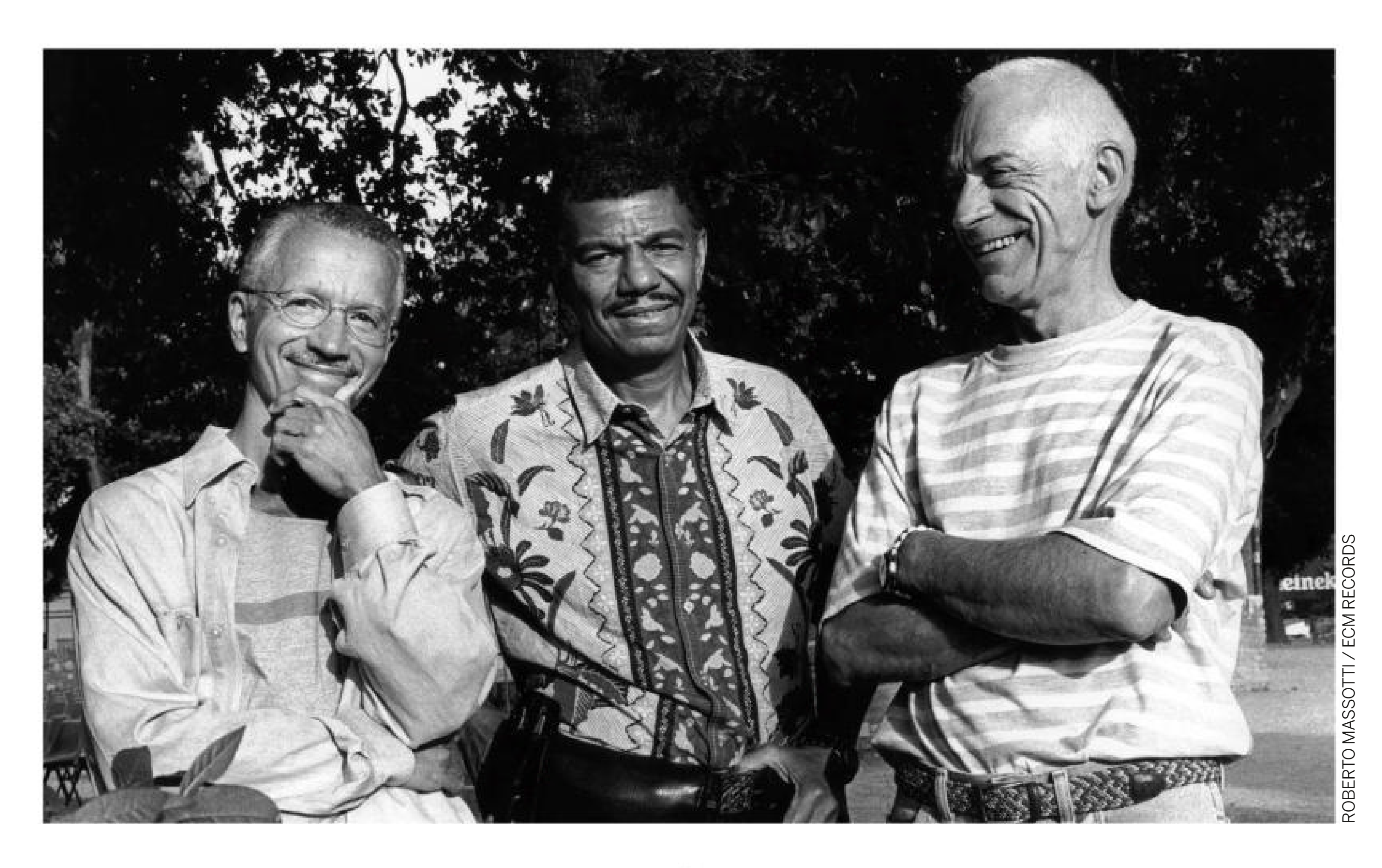
KEITH JARRETT
Jean-Pierre Jackson, Actes Sud



« À propos de la question des origines de Keith Jarrett, une précision s'impose d'emblée : bien qu'il ait longtemps porté une coiffure de type afro, Keith Jarrett n'a aucun parent afro-américain. Ses ascendances sont austro-hongroise par sa mère qui pensait être gitane, et française, écossaise ou irlandaise par son père. Lorsque Ornette Coleman l'approche en coulisses et lui dit qu'il "doi[t] être Noir, qu'il faut qu'[il] soi[t] Noir", il lui répond : "Je sais. Je sais. J'y travaille". » (extrait)

Page de gauche, Manfred Eicher et Keith Jarrett, Vérone, 2001.

Ci-dessus, à 70 ans, en 2015.



Avec ses comparses Jack DeJohnette et Gary Peackok, en 2015.

ROBERTO MASSOTTI / ECM RECORDS

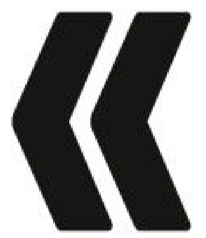
jamais là où l'on veut l'attendre, est une marque prépondérante de personnalité musicale.

Au fond, Keith Jarrett est un homme de la Renaissance. Au sens littéral d'abord, tant il multiplie les naissances esthétiques, tant il fait naître au cours d'une quête continuelle dont on ne peut nier l'exigence de multiples langages qui finalement signifient la même chose, comme chaque être humain incarne à sa façon le genre humain tout entier. Au sens humaniste ensuite, il représente d'une certaine manière un défi vivant aux temps actuels qui ont tendance à privilégier la spécialisation, le caractère unidimensionnel des caractères et des attitudes.

Compositeur original, pianiste exceptionnel, au cours de centaines de concerts, à travers des dizaines de disques, il a passé son temps à multiplier les invocations passionnées, à enchaîner les ex-voto les plus diversifiés afin d'interroger la musique. Nous, auditeurs, nous le savons : elle lui a très souvent répondu. ◆ **Jean-Pierre Jackson**

KEITH VU PAR ALEX

TOUS LES CINQ ANS PENDANT TRENTE ANS, ALEX DUTILH, LE PRODUCTEUR D'"OPEN JAZZ" SUR FRANCE MUSIQUE S'EST RENDU AU DOMICILE DE L'ARTISTE DANS LE NEW JERSEY POUR L'INTERVIEWER. DEVENU L'UN DES RARES INTERLOCUTEURS PRIVILÉGIÉS DU MUSICIEN, IL SE CONFIE SUR CES RENCONTRES RICHES EN ANECDOTES QUI DÉVOILENT – UN PEU – LE MYSTÈRE DE CETTE PERSONNALITÉ FASCINANTE.



J'ai découvert Keith Jarrett au début des années 1970. J'étais tombé sur son premier disque en trio pour le label Vortex (*Life Between the Exit Signs,* 1967). Jarrett n'était absolument pas célèbre à ce moment-là. On ne connaissait que ce qu'il avait fait dans le quartet de Charles Lloyd qu'il avait rejoint à 21 ans et qui avait été un immense succès. J'ai donc écouté avec curiosité et me suis dit : *"Tiens, voilà un pianiste singulier."* Cela ne ressemblait à rien de ce qu'on avait eu auparavant en trio de piano. Et ça n'avait rien à voir avec les standards, puisqu'il jouait à l'époque des compositions originales. C'était beaucoup dans l'énergie, avec encore une sorte de fièvre du jazz new-yorkais de cette époque-là. On sortait à peine du free-jazz… Après cela, j'ai réécouté différemment le groupe de Charles Lloyd. Et j'ai compris, dans les solos que Jarrett prenait alors, que c'était un phénomène. Il y a chez lui ce volcan en éruption sous-jacent qui le brûle : il est

possédé ! Quand je l'ai connu bien après, j'ai compris l'importance de cet état. Enfin. Mon approche de Jarrett a donc été flamboyante ! Ce n'est pas du tout celle du *Köln Concert,* qui, quand il est arrivé, n'était pour moi qu'un épiphénomène.

PREMIÈRE RENCONTRE : J'AI 45 MINUTES DE RETARD… ÇA PASSE !

Je l'ai rencontré nettement plus tard, au milieu des années 1980, à Juan-les-Pins. C'est la seule interview que je n'ai pas faite chez lui. Jarrett acceptait, dans ces années-là, de jouer dans un festival, qui plus est, en plein air, ce qu'il a beaucoup refusé ensuite. Norbert Gamsohn lui fournissait à chaque fois un piano absolument sublime ! Et puis, il résidait avec son épouse à l'Eden Rock du cap d'Antibe, un palace avec une histoire incroyable. Il y restait une semaine, pour un seul concert : la vie royale. Alors quand on a su, avec Arnaud Merlin, qu'on pouvait le rencontrer, on y est allé. On lui a fait un coup infaisable : trois quarts d'heure de retard… On part de Paris, notre avion a du retard, on est pris dans les embouteillages entre l'aéroport et le cap d'Antibes. Bref, on s'attendait, avec la réputation qu'il avait, à se faire jeter. Pas du tout ! On fait une longue interview, justement sur les rapports du classique au jazz. Après deux heures d'échange, sa femme vient le chercher pour aller à la plage. *"Non, je n'ai pas fini."* Il s'est vraiment pris au jeu ! Non seulement il ne nous a pas congédiés, mais il s'est montré très disponible.

POUR LES CONCERTS EN SOLO, SA CONCENTRATION EST TELLE QUE LE MOINDRE ÉVÉNEMENT EXTÉRIEUR BRISERAIT SA BULLE ET LE FLUX DANS LEQUEL IL S'IMMERGE

UN PLAN REÇU PAR FAX POUR TROUVER SA MAISON

Plus tard, j'ai eu envie de faire une rétrospective sur l'ensemble de son travail de musicien de jazz. Je suis donc allé chez lui. Quand on prend rendez-vous, on passe par son manager. C'est assez amusant : deux, trois jours avant, il vous envoie un plan pour trouver la maison. À l'époque, c'était par fax. L'endroit est paumé, on passe au bord d'un lac, en pleine nature et quand on arrive chez lui, il n'y a rien d'autre, pas de voisinage. C'est une bâtisse en pleine forêt, une ancienne ferme, du XVIIIe siècle peut-être, qu'il a retapée. La grange est devenue son studio. À partir de là, on a pris rendez-vous tous les cinq ans. Le quinquennat n'est pas un hasard. La période permet suffisamment d'évolution pour envisager les rencontres de façon fraîche. Le studio jouxte la maison. Au rez-de-chaussée, Jarrett gare sa voiture. À l'étage, on accède à un grand espace avec une cabine d'enregistrement et deux Steinway ! À mon premier passage, il me l'a simplement fait visiter. Au deuxième, nous y avons réalisé l'interview. Je lui demande alors : *"Pourquoi deux instruments ?"* Il me répond qu'il y a là un Steinway américain et un Steinway allemand. En fonction de leur origine, ils ont des caractéristiques différentes. Ainsi, quand il prépare une tournée en Europe, il travaille sur l'allemand et quand c'est aux États-Unis ou au Canada, sur l'américain. Dans son studio, on trouve aussi des guitares, des flûtes, des percussions, une batterie… Il joue de tous ces instruments. C'est ici qu'il a enregistré *Spirits* en 1985, que j'ai longtemps considéré comme un ratage complet. Lui m'a dit à plusieurs reprises que c'est le disque auquel il tient le plus car il y aborde l'instrument, non pas par la technique, mais comme moyen d'expression d'un corps musicien. Pour lui, c'est là la vérité de la musique.

DEVANT UNE PAGE BLANCHE

Pour les concerts en solo, il joue le jeu de l'improvisation totale. La qualité du concert dépend de son état physique, psychologique et émotionnel, de ce qu'il s'est passé dans la journée. C'est une vraie éponge. Il dit qu'il s'assoit devant une page blanche. Il n'a aucune idée de ce que va être la première note, la première phrase, le premier motif rythmique et il se laisse emporter. Quand il dit que la musique le traverse, cela ne pourrait être autrement. C'est de l'ordre du sensible. Après, sa technique pianistique fait que ses mains répondent à la moindre idée. Il dit clairement que ses doigts lui échappent, mais il a une telle qualité de toucher qu'on a l'impression que c'est un discours maîtrisé. Ce qu'il maîtrise, c'est la technique, pas du tout la pensée musicale.

CAPRICIEUX ?

Il a cette image de personnage insupportable et capricieux, d'une diva qui claque la porte si trop de gens toussent dans la salle… Elle est juste ! Mais il le justifie. Pour les concerts en solo, sa concentration est telle que le moindre événement extérieur briserait sa bulle et le flux dans lequel il s'immerge. Alors il dit que c'est par respect pour le public qui attend de lui quelque chose d'exceptionnel. Je me souviens d'une fois à Juan-les-Pins où il s'est interrompu sur un éclair de flash. Un de mes confrères de *Télérama* avait déclenché son appareil. Il ne savait plus où se mettre, évidemment ! Jarrett n'a jamais su que c'était lui. Il souhaite en fait que son public soit en empathie totale et aussi disponible que lui à recevoir de la musique. Si on a la grippe, mieux vaut ne pas y aller !

JE ME SUIS SOUVENT ENNUYÉ…

Revers de la médaille, je me suis souvent ennuyé à ses concerts, sur certaines parties, vu qu'il ne prépare rien. C'est un peu comme faire de l'auto-stop : il se peut qu'aucune voiture ne passe. On l'entend parfois chercher, tourner autour, comme s'il marmonnait… Ça peut durer vingt minutes ! Sauf qu'à la vingt et unième, quand il raccroche, là, la salle décolle à la verticale ! On tombe dans un registre de son, d'harmonie, de rythme encore inouï. Parfois c'est cinq minutes, parfois c'est trente, et on se dit qu'on vit un

moment exceptionnel. Le mot est parfois galvaudé, je l'utilise très peu, peut-être pour Charlie Parker, Louis Amstrong, John Coltrane : c'est un génie. Un jour, je lui demande : *"Te rends-tu compte que tu es une référence pour tant de pianistes dans le monde ?"* Parce qu'à chaque fois que je rentrais à Paris de chez lui j'avais quatre pianistes parisiens qui voulaient boire un coup avant que je publie. *"Peut-être,* me répond-il, *mais tu sais, la seule chose qui m'importe, c'est qu'il y a eu cinq génies dans l'histoire du jazz et que je veux juste être le sixième."* Pas parce qu'il a la grosse tête. Parce qu'il est convaincu qu'il a la mission de véhiculer quelque chose d'exceptionnel.

FATIGUE CHRONIQUE

Il est longtemps resté le même pianistiquement. Je pense aux deux quartets, américain et européen, qu'il a eus dans les années 1970. L'américain avait un côté très brut, ça grattait, ça transpirait, c'était presque excessif avec de très longues plages. L'européen était tout aussi magnifique, mais très différent, beaucoup plus policé. Il a définitivement une préférence pour les musiciens américains, me disant des Européens : *"Vous voulez tout contrôler."* Jusqu'au début des années 1980, avec le trio Haden/Motian et les deux quartets, ils jouaient sa musique. À partir du moment où il a constitué son trio avec DeJohnette et Peacock, ils ont joué les standards et on n'a quasiment plus eu une composition originale de Jarrett. Puis il y a eu son syndrome de fatigue chronique en 1996. Ses muscles ne répondaient plus et, pour la première fois, il se retrouvait dans l'incapacité de jouer. Je l'ai vu à cette époque-là, il venait de reprendre. À la fin de l'interview, vers 16 heures, il m'emmène dans sa cuisine : *"Il faut que je prenne mon traitement."* Là, une assiette à dessert remplie de pilules. Entre vingt et trente. Il les prend une à une. C'était un traitement expérimental bien plus lourd qu'une trithérapie. *"Si je ne les prends pas, je suis incapable de bouger demain. Si je les prends, je détruis probablement quelque chose en moi, mais je préfère cela, continuer à vivre et à jouer"*, me dit-il. Cette maladie a modifié son approche du solo. On n'a plus eu les deux longues plages d'improvisation ponctuées par l'entracte. Il a fonctionné par séquences plus courtes qui dépassaient rarement les dix minutes, probablement parce que son flux d'énergie n'était plus du tout le même. Ses solos sont devenus plus abstraits, moins mélodiques, avec moins d'ostinatos rythmiques. Tout ce qui les rendait figuratifs s'est estompé au profit d'une sorte de musique pure, presque de l'art brut.

TOUT DONNER, INTÉGRALEMENT

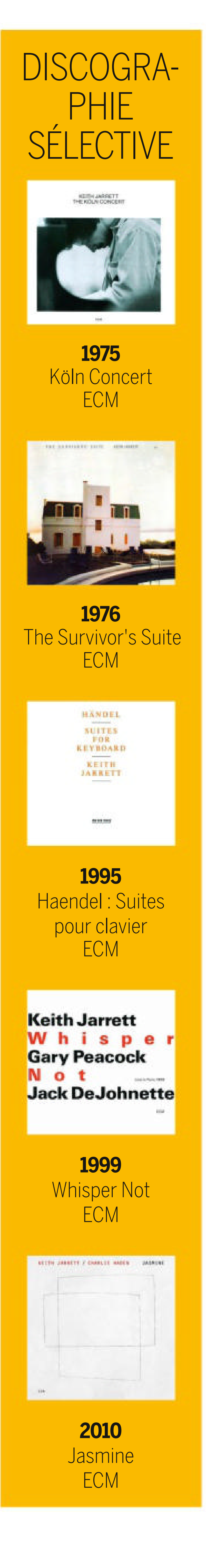
Keith Jarrett a peu enregistré en studio, ce qui en dit long sur son rapport à la préparation ou au contrôle. Un jour, je vais l'interviewer après la sortie de son coffret d'une semaine au Blue Note à New York. Sept jours intégraux de concert. Je lui fais part de mon étonnement : *"Mais tes confrères, s'ils vont au Blue Note ou au Vanguard une semaine, ils sortent un album avec uniquement ce qu'ils ont fait de mieux !"* Il me répond : *"Oui, mais ma vérité, c'est de tout donner à entendre au public, y compris quand je suis plus faible."* C'est une forme d'intégrité. Il a ce côté « je donne tout » qui est très important chez lui. Au bout du compte, quand on écoute les concerts de ce coffret du Blue Note, on le fait d'un bout à l'autre, on y passe la semaine !

J'ENTENDS DES EXCLAMATIONS ORGASMIQUES DERRIÈRE MOI

Je ne sais pas s'il l'a fait jusqu'au bout mais, pendant longtemps, il enregistrait tous ses concerts en DAT (digital audio tape). Une fois, on finit l'après-midi d'interview et il me demande : *"Tu es pressé de rentrer ?"* Il y a une 1 h 30 jusqu'à Manhattan, mon avion est le lendemain… *"Viens avec moi, je vais te faire écouter quelque chose."* On monte à l'étage de sa maison. Salle de séjour absolument monacale avec une quadriphonie. La maison est en bois. Rassurant pour l'acoustique. Au milieu de quatre grandes enceintes, un tabouret japonais, zen. Il m'y installe, je suis au centre parfait. *"Je vais lancer la bande."* Il disparaît. C'est l'enregistrement d'un concert solo qu'il a fait il y a quelques semaines. Au bout de 4 ou 5 minutes absolument magnifiques, j'entends des grognements derrière moi, des exclamations orgasmiques comme il le fait souvent en concert. Assis sur un canapé, il revit sa musique avec la même énergie, la même émotion et la même intensité que quand il l'a jouée. C'était un moment assez bizarre parce que j'étais voyeur de son orgasme en exclusivité. Je n'étais pas dans la salle avec huit cents personnes. C'était extrêmement intime et en même temps d'une totale sincérité parce qu'on ne pouvait le soupçonner de faire semblant… Cette bande, je ne l'ai jamais entendue ressortir. Il y a énormément d'archives. Je pense qu'ils vont les sortir petit à petit, comme pour le concert de Budapest.

À LA VIE, À LA MORT

Entre Keith Jarrett et Manfred Eicher (directeur du label ECM), il n'y a jamais eu un seul contrat signé. Je le tiens des deux. Il y a d'abord eu la proposition du premier disque solo *Facing You* en 1972. Tous les amateurs de jazz un peu snobs le considèrent infiniment supérieur au *Köln Concert* que trop de gens aiment. Ils voudraient être seuls sur leur île déserte à aimer Keith Jarrett ! C'est un très beau disque, mais je pense qu'il y a des solos après, notamment ceux du *Sun Bear* au Japon, qui sont à un niveau encore plus fort. Chez Impulse, il avait un contrat ; avec Manfred, c'était une poignée de mains : à la vie, à la mort. Je pense qu'il a dû être bien payé. En tout cas il a fait la fortune d'ECM, et ECM la sienne. De nombreux jeunes musiciens lui envoient régulièrement leurs disques. Il ne les écoute pas, il faut qu'ils se débrouillent seuls. À chaque fois





RICHARD TERMINE / ECM RECORDS

Au Carnegie Hall, à New York, en 2005

que je suis allé chez lui, on était dans une pièce différente. Une fois, il était derrière son bureau, j'étais en face, et la preneuse de son accroupie par terre avec sa perche pour que lui et moi gardions une relation directe. Sur les étagères, les œuvres complètes de Gurdjieff, penseur important pour lui, dont il a joué les partitions. Il me dit qu'il attend d'être traversé par la musique, fluide dont il est le conducteur. C'est un mystique, il ne croit pas en un Dieu en particulier, mais plutôt en une transcendance.

LE REGRET MILES DAVIS

Un cas particulier dans sa discographie, c'est sa participation au groupe de Miles Davis au tout début des années 1970. Il y a été très malheureux. Miles Davis avait eu Herbie Hancock et Bill Evans auparavant, personne ne pouvait dire non. Quand Jarrett arrive, il y a encore Herbie Hancock, et Joe Zawinul vient de commencer. Il est le troisième clavier : Hancock le met au clavier électrique. Il a détesté cet instrument et a fini par claquer la porte. Il n'avait pas envie de continuer à souffrir. Il voulait vivre sa vie de pianiste et constituer son quartet. C'est quasiment son seul souvenir douloureux parce qu'avec Charles Lloyd, ce fut l'occasion de se faire connaître et il en a gardé un bon souvenir.

LE DEAL DE TABARKA

À la fin des années 1960, avant qu'il ne soit célèbre, Jarrett a passé quelques étés à Tabarka, en Tunisie. Il y avait là un des seuls festivals de jazz d'Afrique du nord. Les plus grands étaient invités. Jarrett y allait avec sa femme, il n'était pas programmé. Mais si Dizzy Gillespie ratait son avion, on le faisait jouer ! Il était la roue de secours en échange d'un mois de vacances gratuites. Par la suite, n'importe quel directeur de festival aurait donné son âme au diable pour un tel accord.

LA DERNIÈRE INTERVIEW

C'était en 2010. Son épouse Rose Anne venait de le quitter et il était dévasté. C'était la troisième fois qu'elle partait. Cette fois, elle n'était pas revenue. Il était dans un désespoir total, on a passé près d'une heure à parler de sa séparation. On a ensuite, de façon écourtée, abordé les thèmes que j'avais prévus. Au total, cela fait six entretiens. Le deal, c'est qu'on n'abordait jamais les mêmes sujets et, au fil des ans, une relation de totale confiance s'est créée. J'ai une proposition pour sortir un livre d'entretiens avec lui, mais j'attends. Je rêverais d'en faire un septième, un chiffre particulier, pour clore la série et discuter des questions existentielles, dont la mort. Il y a vingt-cinq ans, je lui demandais : *"Tu n'as pas envie de remonter un quartet ?" "Non, je ne vais pas remonter un quartet avec un saxophoniste, je l'ai déjà fait. J'aurais envie de le faire avec un trompettiste."* Il rêvait d'embaucher Tom Harrell, trompettiste hypersensible et schizophrène. J'ai attendu des années qu'il y aille, en vain… Le regrette-t-il ? Cela fait trois ans que j'essaie de le revoir, mais ce n'est pas possible. J'ai su qu'il avait eu ce double AVC qui l'a rendu incapable de s'exprimer pendant un moment et dont il a fini par faire le coming-out avec le *New York Times.* J'avais gardé le secret. On espérait qu'il puisse se rétablir, mais apparemment c'est mal parti. J'ai tendance à penser que sa carrière est derrière lui. Cela doit être extrêmement dur pour lui de se dire qu'il ne va plus pouvoir toucher un piano. Mais il reste un musicien immense à l'œuvre exceptionnelle ! » ◆

Conversation avec Rémi Bétermier

C'EST UN MYSTIQUE QUI NE CROIT PAS EN UN DIEU EN PARTICULIER

KEITH me





Certains le hissent au niveau de Bach ou de Mozart. Keith Jarrett est l'un des plus grands génies musicaux de notre époque. Trois pianistes lui rendent hommage dans ce numéro. Benjamin Moussay, signature de la prestigieuse maison ECM, expose dans sa passionnante leçon de jazz les ressorts de son style, ses différentes périodes, et nous donne un précieux guide d'écoute pour mieux saisir les fondements de son esthétique inimitable. Bien qu'il n'y soit pas non plus réductible, impossible d'évoquer le pianiste américain sans aborder le *Köln Concert,* le fameux live de Cologne qui a lancé sa carrière internationale. Paul Lay dédie sa masterclasse à la dernière partie de cette œuvre fondamentale, la partie *II c,* dont nous publions la partition. Jacky Terrasson, jazzman franco-américain, signe pour *Pianiste* une partition à la mélodie envoûtante. Ce musicien revendique l'influence du grand maître de l'impro sur son travail. Le cahier de partition que nous avons élaboré avec le pianiste Simon Zaoui recoupe les influences de Jarrett : les gospels, le ragtime, mais aussi la musique classique avec Bach et Haendel, deux fondamentaux de son répertoire.

Elsa Fottorino - Illustrations : Éric Heliot

☞ Retrouvez nos vidéos pédagogiques sur **La chaîne YouTube** Pianiste Magazine









La MASTERCLASSE de Jacky Terrasson

Il a composé « Kiss Jannett for me », sur son dernier album, en hommage à Keith Jarrett. Le pianiste et compositeur Jacky Terrasson a le goût des jeux de mots et de la musique jubilatoire. Il évoque pour nous la figure de son aîné et nous fait le cadeau d'un morceau écrit récemment.

Pour vous, que représente Keith Jarrett ?
Pour moi, c'est juste un monstre du piano, et pas seulement un improvisateur ! Il s'est aussi attaqué au répertoire classique et je trouve qu'il s'en sort très bien. Il s'est vraiment approprié son instrument, l'a dompté : c'est rare, surtout dans la musique improvisée. J'adorais quand, plus jeune, il était le pianiste de Charles Lloyd ou de Dewey Redman. Une période beaucoup plus sauvage qui me touche beaucoup. Et en solo, rien à en dire. On ne parle que du *Köln Concert,* mais il y a beaucoup d'autres concerts tout aussi beaux, voire plus, comme la série des *Sun Bear Concerts* au Japon. C'est un musicien complet, il réalise ce qu'il veut.

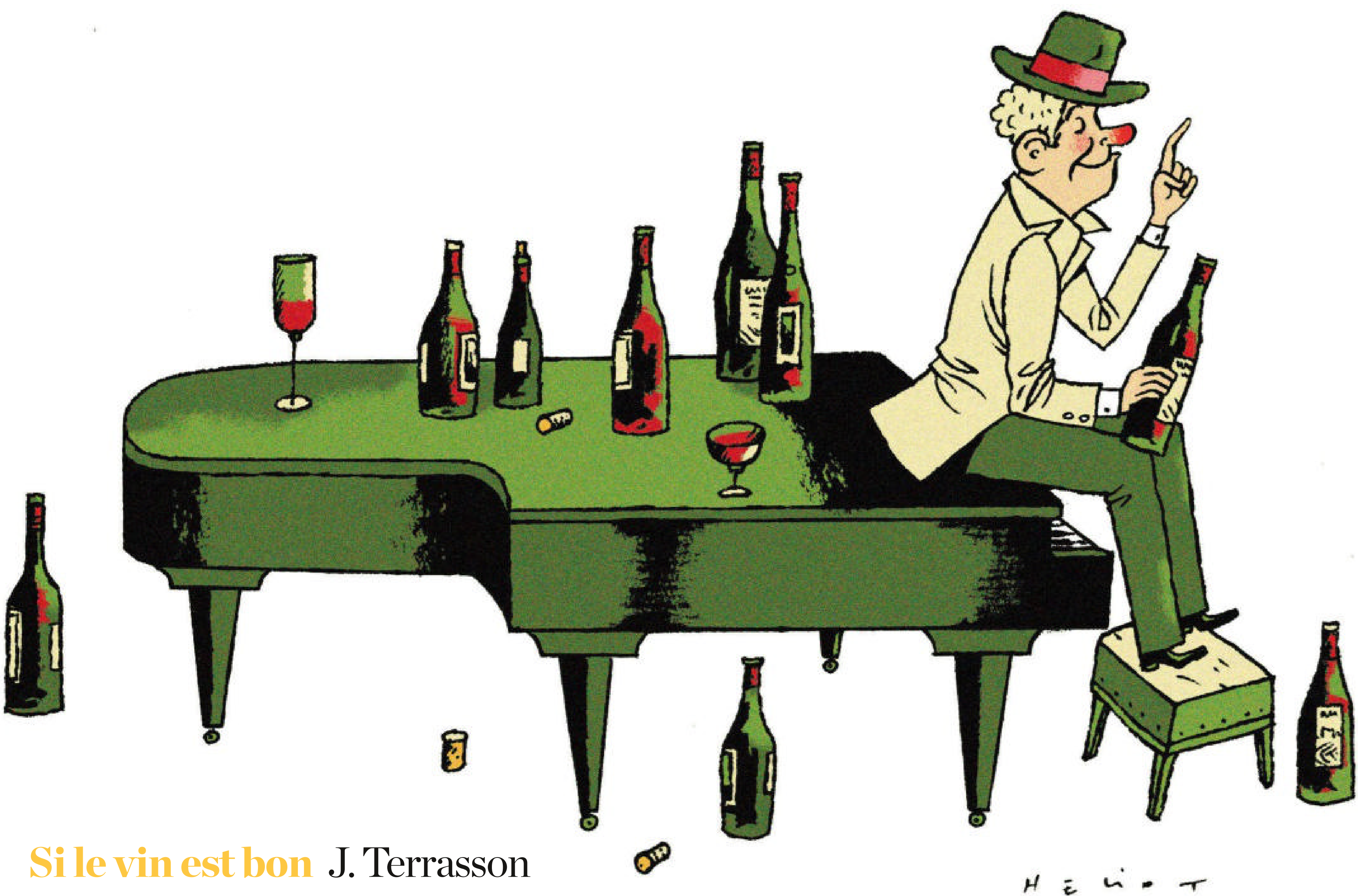
Qu'a-t-il apporté au jazz ?
Son expression libre. Un vocabulaire et une élégance bien à lui, je trouve, dans le phrasé. Une ère du trio qui était superbe. Quand il est revenu avec les disques *Standards, Vol. 1 et 2,* tout le monde trouvait ça frais, emballant, beau, bien pensé… Il a montré qu'il pouvait être très créatif et novateur. J'aime beaucoup. Pourtant je connais pas mal de gens qui le trouvent «too much » dans ses manières.

Vous sentez que c'est un artiste qui a influencé votre écriture ?
Absolument, et même aussi mon jeu au piano. Dans mon approche pour chercher et trouver une belle qualité de son par exemple. Aussi dans la façon de façonner l'espace pour laisser le piano et la musique libres de respirer. Je ne renie pas du tout ces inspirations.

Comment avez-vous réagi à l'annonce de son retrait de la scène ?
C'est triste, et en même temps, il nous a tellement donné ! Cela doit être horrible pour lui, surtout s'il éprouve, aujourd'hui, une sensation de manque. Toutefois, je pense qu'il n'a rien à regretter. On est nombreux qui, in fine, n'auront pas fait la moitié de ce que lui a déjà accompli. Il nous a délivré tellement de bonheur, tellement de moments musicaux exceptionnels…

Un dernier mot ?
Merci, Keith Jarrett, pour toute la musique que tu as exprimée !

Propos recueillis par E. F.



Si le vin est bon J. Terrasson

☞ NIVEAU MOYEN

➜ *Si le vin est bon* est une pièce que j'ai écrite juste après le premier confinement. Le titre est un jeu de mots. En voilà l'anecdote : en composant, je pensais que ce serait super si Sylvain Romano, le contrebassiste, pouvait jouer la mélodie en même temps que le piano, à l'unisson. Mais là, je m'aperçois que, sur le manche, ce doit être assez compliqué. Alors, je me suis dit : *« S'il y arrive, Sylvain est bon. »* Si le vin est bon, donc !
À mon sens, la mélodie se construit en deux parties. J'ai indiqué *« lié et fluide »*. À faire si on le peut. Il faut essayer de conduire en mettant le moins de pédale possible, et en étant attentif aux tenues, accentuées. Le chant s'exprime ainsi à son maximum. C'est beaucoup plus difficile qu'il n'y paraît en raison des doigtés qui semblent parfois n'avoir qu'une solution inconfortable. Le passage du cinquième doigt sous le quatrième est en particulier redoutable. Il faut savoir que, comme je l'ai écrite sur un clavier avec une mécanique beaucoup plus facile qu'un piano, je ne me suis pas tout de suite rendu compte de la complexité !
Alors, un conseil : à la découverte de la partition, prenez le temps d'essayer, d'explorer différents doigtés, pour trouver celui qui sera le plus agréable à la conformation de votre main. Vous pouvez tricher un peu, avec de la pédale, mais le résultat sera moins clair, moins beau. Trop souvent on utilise cette pédale pour maquiller, noyer et tout faire baigner dans une même atmosphère. Ce n'est pas indiqué sur la partition, mais on peut aussi monter la mélodie à l'octave, comme le vol d'un papillon, improviser sur la suite des accords harmoniques ou se créer une grille plus simple, pour se sentir plus libre, avant de finir.
La main gauche, elle, appuie surtout les harmonies et aide à donner du liant avec son motif répétitif qui fait la spécificité de ce morceau. Pour résumer : la pièce est simple, mais pas pour autant facile. Le caractère est mélancolique, peut-être en raison du contexte d'écriture. J'ai été, au même moment, sollicité par Claude Lelouch pour une mélodie de son prochain film. En travaillant sur *Si le vin est bon,* je me suis dit que cela pourrait très bien coller à ses images. Il aurait peut-être fallu changer le titre. *Balade parisienne,* par exemple ?
Je vous conseille de jouer la pièce comme un exercice. Un challenge ? Transposez-la dans tous les tons pour entendre comment ça sonne. Alors, au travail et amusez-vous bien ! ♦

BIO EXPRESS

Jacky Terrasson est né à Berlin en 1965, d'une mère américaine et d'un père français. Il a étudié le piano classique en France puis le jazz au Berklee College of Music à Boston. Il remporte en 1993 le prix Thelonious Monk et s'installe à New York. Il partage aujourd'hui son temps entre cette ville et Paris. En presque trente de carrière, il s'est produit dans les plus grands festivals de jazz et de piano, en solo, en trio ou avec des artistes tels que Dee Dee Bridgewater ou Jimmy Scott. Il a signé une quinzaine de disques pour Blue Note (dont *Smile*, meilleur album Jazz aux Victoires du Jazz en 2003), Warner Jazz et Impulse! Son dernier album, *53*, est sorti en 2019.

SES ACTUS

✔ **21 mars** Concert en trio, au Pôle-Théâtre de Gascogne, Mont-de-Marsan *(sous réserve)*

LA LEÇON de Benjamin Moussay

Impro de génie

Le style de Keith Jarrett est inimitable et universel. Mais quelles sont ses caractéristiques ? Le jazzman français les passe pour nous en revue dans une magistrale et limpide analyse en forme d'hommage.

La musique de Keith Jarrett pourrait sembler moins élaborée que celle des plus grands génies du panthéon musical. Pourtant, quand j'ai découvert l'album en trio *Still Live*, j'ai immédiatement placé Jarrett au même niveau que Bach ou Beethoven. Est-ce lié à sa puissance rythmique ? À l'émotion véhiculée par l'improvisation ? Dans son œuvre universelle, il exprime un style et une personnalité uniques. Voyons cela de plus près.

L'artiste

Quand on interroge Jarrett sur la manière dont il a forgé son style, il raconte la révélation qu'il a eue à 22 ans lors d'un concert : *« Jusqu'ici je pensais qu'un musicien de jazz devait travailler sur son style personnel, et je travaillais donc sur qui j'étais musicalement. J'évitais de jouer quelque chose qui pouvait sonner comme quelqu'un d'autre. J'ai compris ce jour-là que l'important était ailleurs… l'important est de jouer… Je suis moi-même quand je joue. Je n'ai pas à être moi-même et ensuite à m'assurer que je suis moi-même en jouant ce que je pense l'être. »*
Pour lui, *« la pire des choses à faire est d'essayer d'être original »*.
On comprend comment il peut, au travers de son œuvre, parcourir un vaste éventail de genres musicaux sans jamais perdre son identité.
Une des clés est le lâcher-prise : *« Vous pouvez connaître le piano, les accords, tout ce qui fait la musique, vous serez toujours au point zéro tant que vous n'aurez pas lâché ce qui vous retient. »*
La puissance de travail de Jarrett est surhumaine. Il y a mis toutes ses forces au point d'être atteint du syndrome de fatigue chronique qui l'a empêché de jouer de 1996 à 1998.
Mais là encore, son acharnement l'a emporté, il s'est battu, reconstruit et n'a cessé de se renouveler.

L'improvisation

En 1972, Jarret donne un concert solo où il joue des compositions qu'il enchaîne en improvisant des transitions entre les morceaux. Il raconte : *« Cela m'a amené à me demander si ces transitions elles-mêmes n'étaient pas quelque chose. »*
Il ose ainsi ce quelque chose d'inouï dans l'histoire du jazz, et peut-être de la musique : monter sur scène, sans aucune idée préconçue, et laisser parler la musique. L'improvisation serait-elle prédéterminée ou bien l'œuvre d'une mystérieuse muse qui inspirerait l'artiste ? Je rejoins Jarrett pour qui *« la musique est dans l'air, soit vous la trouvez, soit vous ne la trouvez pas, mais c'est peut-être que vous n'essayez pas assez fort… »* Il se pense comme un vecteur entre la musique et l'auditeur. Ce n'est pas lui qui joue la musique, mais la musique qui se joue à travers lui. Et le pouvoir de Jarrett est exceptionnel, il peut rester



BIO EXPRESS

Diplômé en piano classique au conservatoire de Strasbourg, Benjamin Moussay a ensuite intégré le Conservatoire national supérieur de Paris en piano jazz. Il a été lauréat du Concours international de piano jazz Martial Solal et Prix de soliste au Concours national de jazz de La Défense. Pianiste et compositeur, il joue en solo et collabore avec de grands noms du jazz. Il forme également un trio avec Éric Echampard et Arnault Cuisinier, et un duo avec Claudia Solal (album *Butter in my Brain*, Abalone, 2017).
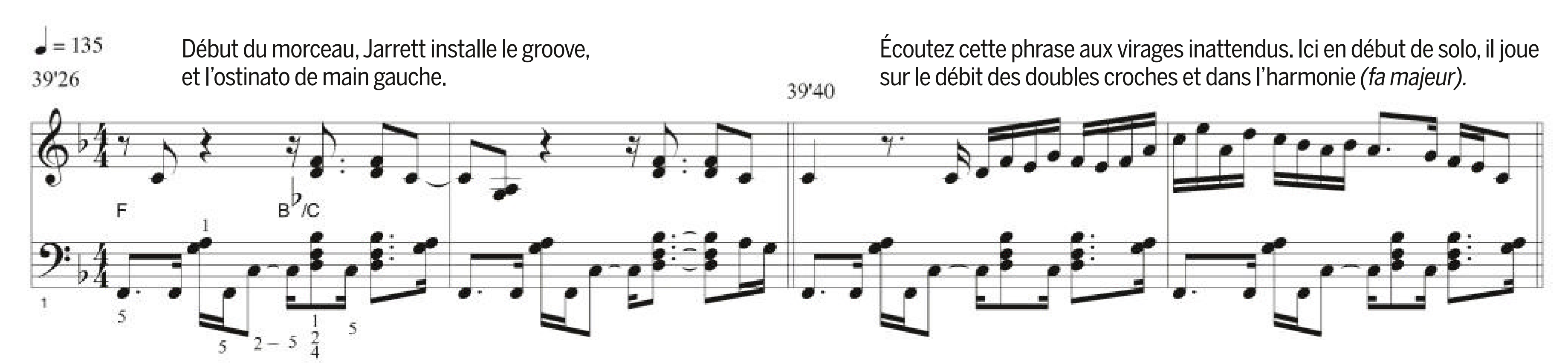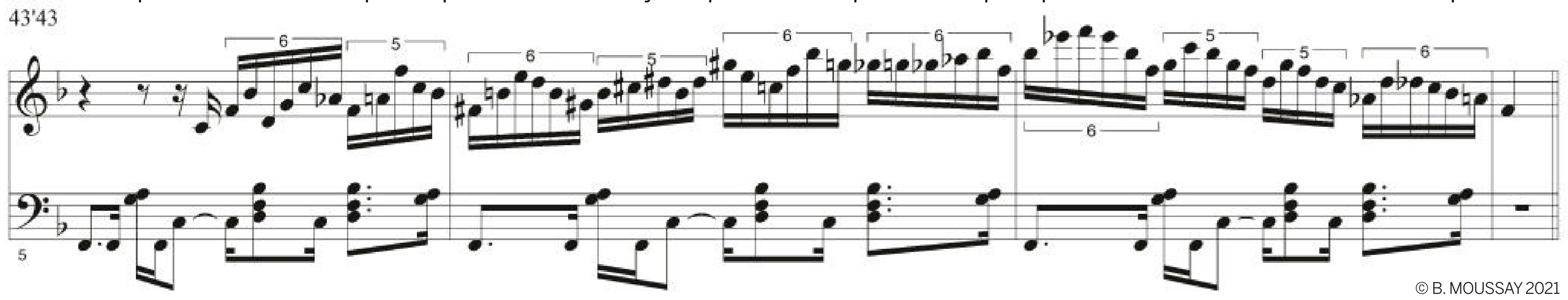


SES ACTUS

✔ **Promontoire** Album, ECM, 2020
✔ **5 mars** Avec Claudia Solal, au Punk Moon, Les Lilas (93)
✔ **10 mars** Avec Airelle Besson Quartet, Toulouse
✔ **13 mars** Avec Airelle Besson Quartet, Marciac
(dates sous réserve)

Ex. 1 Solo Concerts Bremen Lausanne, Keith Jarrett (ECM)

➜ Concert enregistré le 20 mars 1973 à Brême. Ostinato joué en bis. Extraits à 39'26, 39'40, 43'43. Voilà un exemple d'ostinato MG et de phrases mélodiques MD.





concentré une heure sans perdre le fil une seconde. Mais ce fil est ténu et peut se rompre à tout instant. C'est une prise de risque absolue qui exige une attention totale de l'auditeur. Selon lui, *« la conscience est la condition suprême pour faire de la musique. »* Il parle également d'état extatique. Il s'est forgé une capacité hors norme à invoquer cet état de grâce où il peut laisser la musique le traverser. Mais il a aussi développé l'incroyable faculté technique de jouer en temps réel cette musique qui le traverse. Sans hésitation les doigts et le corps réagissent à la microseconde près pour retranscrire cette partition de l'instant présent. Cet abandon proche de la transe crée une musique dont le discours évident se développe par vagues, dans des proportions parfaitement équilibrées.

Le pianiste

J'ai eu la chance d'entendre Jarrett en concert, mais je rêverais de l'entendre jouer de près, sans micro, sans la réverbération ECM, tant sa sonorité me semble irréelle, si pleine et riche, véhicule de son lyrisme intense qui fait chanter le piano. Jarrett est un mélodiste-né. Qu'il orne la mélodie d'un standard ou qu'il improvise des lignes sinueuses, il réinvente sans cesse son discours mélodique, loin de tout cliché. Harmoniquement, il a assimilé le langage de Bach à nos jours, en passant par le jazz, le blues, la musique folk ou l'improvisation modale. Sa pulsation intérieure est si solide qu'il peut se permettre de jouer autour de manière élastique, ou parfaitement dedans en nous entraînant dans sa danse hypnotique et jubilatoire. Sa technique est paradoxale. Son corps est traversé de tensions, il grogne, se contorsionne, et pourtant ses bras sont toujours détendus, les doigts prêts à jouer, sans qu'aucune tension ne soit palpable dans le son. Jarrett utilise tout le piano et ses modes de jeu : blocs d'accords, choral, arpèges, unisson, mélodie à la main gauche, brouillards, jeu dans les cordes, minimalisme, pointillisme, pédales, etc. Sa main gauche extraordinaire lui a permis de construire un jeu polyphonique. En haut la mélodie, en bas la basse, jouées par les doigts ▸



Ostinato :

cellule mélodique jouée en boucle souvent à la basse, créant par sa répétition une sensation de transe, et sur laquelle on peut construire une improvisation (voir exemples 1, 3, 5)

Ballade :
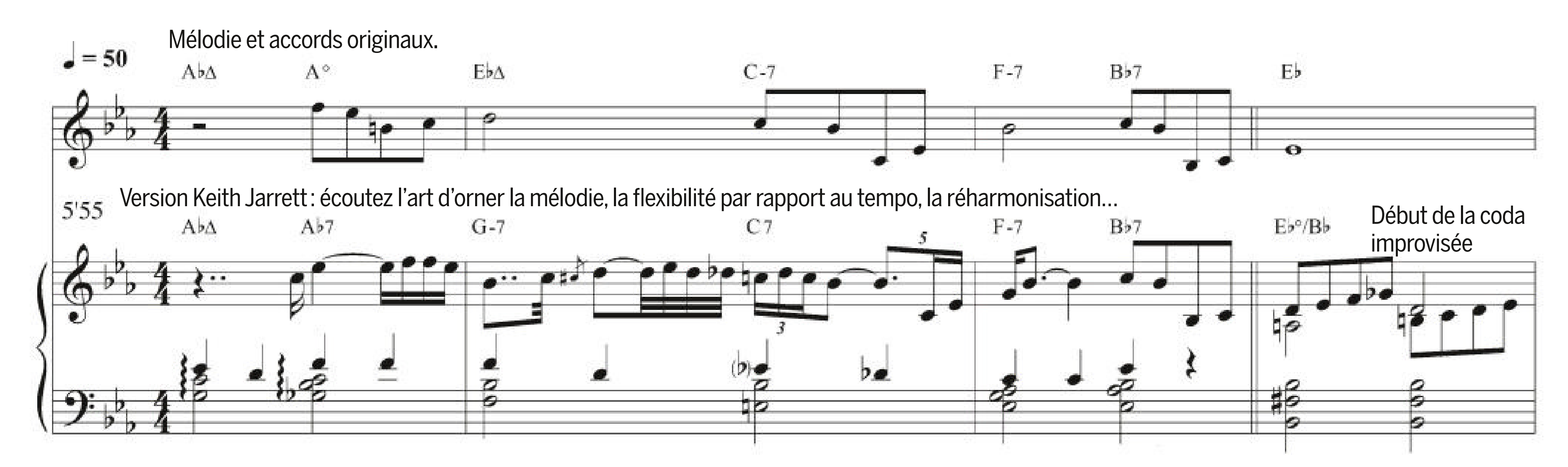
morceau lent, mélodique. Jarrett aime jouer les ballades du répertoire des standards (exemple 2), des ballades rubato improvisées (exemple 4), ou des ballades folk (comme le *Köln Concert Part IIc* dans le cahier de partitions joint à ce numéro)

Choral :

(par analogie aux chorals de J.S. Bach): musique polyphonique où plusieurs voix mélodiques s'entrecroisent.

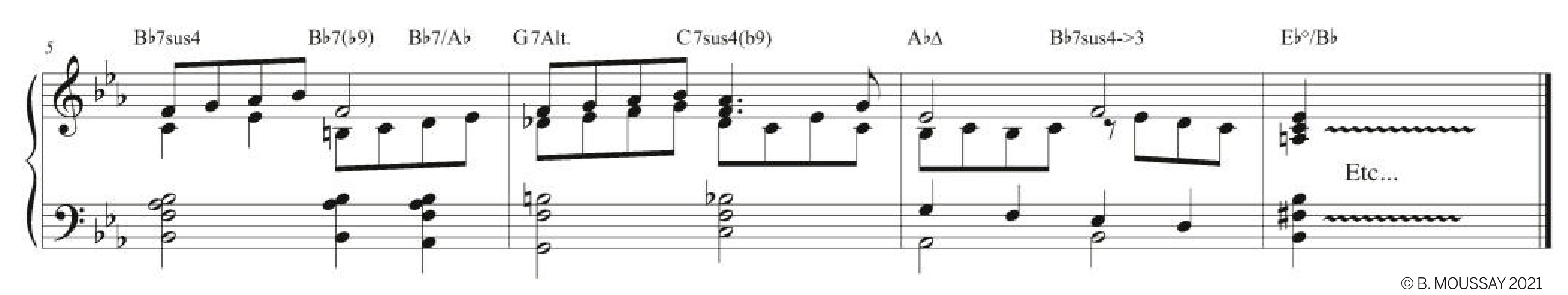
Ex. 2 Smoke Gets In Your Eyes/ Tribute, Keith Jarrett Trio (ECM)

➜ Concert enregistré le 15 octobre 1989 à Cologne.
Fin de la réexposition et début de la coda improvisée à 5'55.



La main gauche joue deux éléments distincts : une contre-mélodie en noires ancrées sur la pulsation, et des accords en blanches sans la tonique qui est jouée par la basse de Gary Peacock. Écoutez l'indépendance des plans sonores.

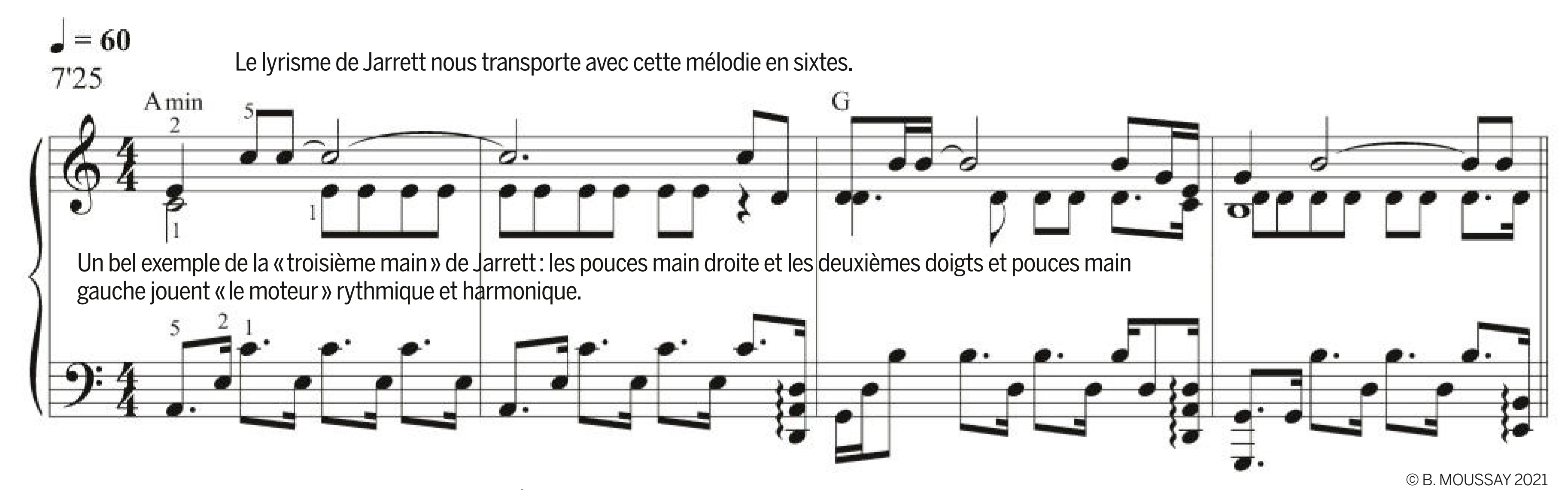
Ici Jarrett improvise un « choral » : mélodie en croches, accords en blanches et noires, polyphonie.
Écoutez les voix qui dialoguent en contrepoint et les harmonies qui évoquent parfois l'*Op 118 n° 2* de Brahms.



La coda étant en piano solo, Jarrett rejoue les basses des accords, et parfois des voix de contrepoint.

Ex. 3 Part I/ The Köln Concert, Keith Jarrett (ECM)

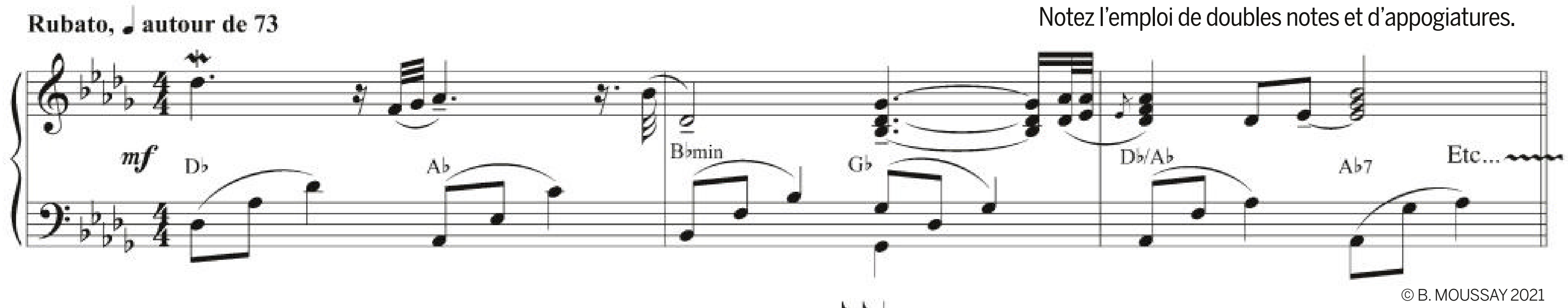
➜ Concert enregistré le 24 janvier 1975 à Cologne. Extrait à 7'25.
Les 15 premières minutes de la *Part I* sont une longue improvisation sur deux accords : la mineur et sol majeur.
Après plusieurs minutes d'exploration mélodique et rythmique, Jarrett installe un groove puissant (qu'il amène d'abord en battant du pied vers 6'35).



La basse soutient l'édifice. Écoutez comment chaque plan sonore est indépendant (nuance, phrasé).

Ex. 4 **Radiance,** Keith Jarrett Solo (ECM)

➜ Concert enregistré le 27 octobre 2002 à Osaka.
Ici Keith Jarrett improvise une ballade rubato aux accents folk et gospel.

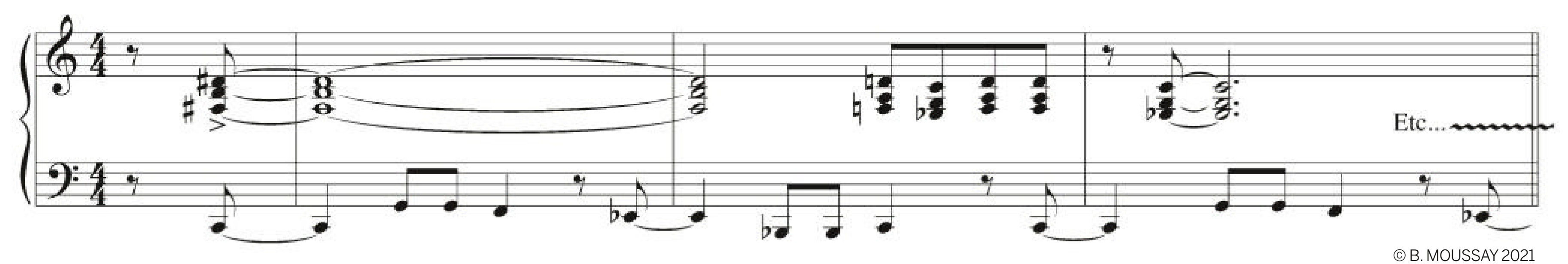


Jarrett utilise très souvent à la main gauche cette formule arpégée ♪♪♩ dans les ballades.

Ex. 5 **The Cure,** Keith Jarrett Trio (ECM)

➜ Concert enregistré le 21 avril 1990 à New York. Ostinato de basse avec thème harmonisé en triades, blues, forme rondo.

♩ = 120 Voici le début du thème, la mélodie est harmonisée en triades (accords parfaits), technique caractéristique du gospel et du blues.
Dans ce morceau Jarrett utilise, comme souvent sur ses ostinatos, une forme « rondo » : thème/improvisation/thème/improvisation/thème, etc.



Ostinato de main gauche immuable en *do mineur* doublé à la contrebasse évoquant le blues, l'Afrique. Jarrett l'harmonise plus tard avec la quinte supérieure et improvise sur le mode de *do* dorien *(do, ré, mib, fa, sol, la, sib).*

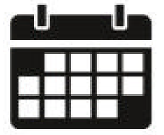
▸ extérieurs de chaque main, et au milieu mélodies, rythmes, accords, jouées par les pouces et les index droit et gauche, comme s'il était doté d'une troisième main…

Les inventions

Jarrett arrive à New York au milieu des années 1960 avec son bagage classique et jazz. C'est le boom rock, folk, free jazz, hard bop, modal, ethnique, new age… Il a 20 ans, il absorbe cet environnement et très vite invente ses univers personnels qu'il ne cessera de développer. Quoi de plus jarrettien que ces ostinatos, ces transes dont on aimerait qu'elles ne s'arrêtent jamais ? D'inspiration rock, gospel, blues, ethniques, minimalistes, ils constituent son folklore imaginaire et une de ses contributions majeures.
Avec ses mélodies faussement naïves sur flux d'arpèges, évoquant Joni Mitchell ou Bob Dylan, Jarret a inventé au piano l'art de la ballade folk.
Quand le tempo est plus flottant, la main gauche plus clairsemée, que la mélodie semble hésiter puis s'envoler, on est dans la ballade rubato, qui peut aussi, quand l'intensité augmente et que la musique devient plus rhapsodique, devenir un hymne.
Jarrett improvise des chorals, ou il développe des voix mélodiques en noires ou en croches sur des accords scandés en blanches ou en noires.

L'œuvre

Les années 1970 sont pour Keith Jarrett une époque pleine d'énergie et de créativité. Il mène de front ses deux quartets, l'américain et l'européen, et compose intensément.
En 1972, sa rencontre avec Manfred Eicher, fondateur du label ECM, marque le début d'une aventure en solo qui durera plus de quarante ans et trente disques. Le concert solo est comme une cérémonie où Jarrett improvise en communion avec le public. ▸



1966-1971
Sideman avec Charles Lloyd puis Miles Davis

1971-1977
Quartet américain

1974-1979
Quartet européen

1972
Rencontre avec Manfred Eicher, fondateur du label ECM

1972-2016
Piano Solo

1983-2014
Trio Standards

1983-1996
Musique classique et contemporaine (Bach, Pärt, etc.)

▸ Ses univers jalonnent le discours musical qui se déroule dans la plus parfaite fluidité.
Dans les années 1970, Jarret joue ce qu'il aime, sa musique est foisonnante. Dans les années 1980, on entend des réminiscences classiques.
Après 1999, les concerts sont découpés en pièces plus courtes, le discours est parfois plus abstrait.
Avec son trio Standards, fondé en 1983 avec Jack DeJohnette (batterie) et Gary Peacock (contrebasse), Jarrett renouvelle l'art du trio, avec un niveau d'entente inégalé. Le pianiste se livre à de longues introductions et à de sublimes codas solitaires sur les ballades dont les trois musiciens transfigurent l'interprétation. Mais surtout, le trio invente ces passages merveilleux où, sur un ostinato, ils laissent monter la transe collective.

Pour finir…

Keith Jarrett est unique, inimitable. La puissance de sa musique repose sur sa capacité à nous révéler l'instant présent, à nous emporter dans sa danse, à nous émouvoir de son lyrisme. Il nous montre la voie. On pourrait dire qu'il ose faire devant des milliers de gens ce que tout pianiste fait parfois seul, dans l'intimité avec son piano. Et le message est clair : improvisons, lâchons prise et découvrons notre musique intérieure ! ◆



Trio

Still Live *You & the Night and the Music/Extension/ Someday my Prince will Come :* transe collective, introduction

Changeless *Endless :* ostinato, improvisation sur deux accords

Tribute *All the Things you Are* : un des sommets d'introduction, rythme, 3e main

Standards Vol.1 *God Bless the Child :* ostinato, groove

Changes *Prism :* une des plus belles compositions de Jarrett

Solo

La Scala *Part I :* choral, improvisation modale, ostinato

Bregenz/ München *Untitled :*ostinato

Sun Bear Concerts *Kyoto part I* : minimalisme, transe, ballade folk, rubato, abstrait, hymne

Paris Concert 88 *Part I :* réminiscences de Bach, ostinato

Radiance *Part I :* abstraction, évoque la *Sonate* de Berg

Autres

Arvo Pärt-Tabula Rasa *Fratres* avec Gidon Kremer

My Song *My Song :* ballade folk

Survivor's suite *Conclusion :* transe, hymne, composition

Spirits Disque atypique en solo multi-instruments que Jarrett a enregistré chez lui après quelques mois de dépression et de remise en question en 1985

ENTRAÎNEZ-VOUS AVEC **Simon Zaoui**



Fugues de Bach ou suites de Haendel, gospels et ragtimes, les influences de Keith Jarrett sont multiples. Notre professeur les explore pour vous.

BIO EXPRESS

Formé auprès d'Émile Naoumoff et d'Alain Planès, lauréat de concours internationaux, il est un partenaire de musique de chambre recherché et travaille aussi pour James Thierrée (*La Grenouille avait raison,* création en 2016).
Ses enregistrements consacrés à la musique de chambre et aux mélodies de Gabriel Fauré (*Horizons,* Aparté, 2018) s'affirment comme des références discographiques.
Il enseigne au Conservatoire de Vincennes.

3 gospels

• Am I a Soldier of the Cross ? • America • How Lovely is the Place

☞ **NIVEAU GRAND DÉBUTANT** / CD PLAGES 1 À 3

Lointain parent du choral protestant allemand, le gospel (« évangile », en anglais) est né dans les temples américains au milieu du XIXe siècle pour accompagner les offices religieux. Confié à un chœur plus ou moins important, il est devenu au fil de l'histoire un des styles majeurs de la musique noire américaine. Sont présentés ici trois gospels de la fin du XIXe siècle harmonisés à quatre voix.

À noter : *America* est l'adaptation du *God Save the Queen* anglais, ici transformé en hymne à l'Amérique, pays de la liberté où *« Dieu est mon roi »*.

➜ Jouez chacune des quatre voix comme si vous étiez dans un fervent pupitre de choristes : chantez à haute voix chaque partie pour en suivre le dessin mélodique. Trouvez un son doucement rayonnant et équilibré.

J.-S. Bach Prélude et fugue en do mineur BWV 871 (Le Clavier bien tempéré livre II)

☞ **NIVEAU AVANCÉ** / CD PLAGES 5 À 6

« *Clavier bien tempéré, ou préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons (…) pour la pratique et le profit des jeunes musiciens désireux de s'instruire et pour la jouissance de ceux qui sont déjà rompus à cet art.* » Voici ce que propose J.-S. Bach dans la préface du *Premier Livre* de cette œuvre monumentale, qualifiée d'Ancien Testament par Hans von Bulow (le Nouveau étant le cycle des 32 Sonates de Beethoven).

Prélude : un travail lent et au métronome est indispensable. Utilisez aussi des rythmes comme proposés ci-contre pour travailler l'égalité des doubles croches, aux deux mains.

Fugue : sommet du style « contrepoint », elle se pense horizontalement (les différents échanges des voix entre elles) mais s'écoute verticalement (l'harmonie issue de la rencontre des voix).



Structure : le terme est issu du latin *fugere,* « fuir ». L'auditeur a l'impression que le sujet, ou thème de la fugue, fuit d'une voix à l'autre.

➜ Jouez lentement chaque voix individuellement. Puis essayer de chanter une voix tout en jouant une autre. Comme pour le prélude, tous les tempis sont possibles à partir du moment où vous entendez et suivez toutes les voix simultanément.

Mesures	1-4	-6 9-10 12-13	7-8 11-12 14-23	23-28
Section	Exposition	Divertissement	Retour du sujet, varié	Strette
Éléments	Sujet/Contre sujet	Marche harmonique	Sujet en augmentation (deux fois plus lent)	Entrées des sujets resserrés





Bach Prélude n° 10 en mi mineur BWV 855 (Livre I)

☞ **NIVEAU MOYEN**/ CD PLAGE 7

Voici un des rares préludes de Bach qui comporte une indication de tempo (*presto,* mesure 23). Veillez à tenir les notes longues à la main droite et à lâcher les croches qui les accompagnent. La régularité des doubles croches de la main gauche doit être implacable. Utilisez les rythmes proposés pour le prélude en *do mineur* afin d'obtenir une régularité sans faille.

G. F. Haendel Suite pour clavier en sol mineur HWV 452

☞ **NIVEAUX MOYEN ET AVANCÉ** / CD PLAGES 8 À 11

On oublie trop souvent la littérature pour clavier de G.-F. Haendel, et Keith Jarrett est l'un des rares pianistes (avec les russes Koroliov, Gavrilov et Richter) à avoir enregistré au disque plusieurs de ces magnifiques suites. Certaines danses ressemblent à de grandes improvisations non mesurées qui nous rappellent Louis Couperin, d'autres sont très proches des suites et des partitas de Bach, exact contemporain de Haendel : les deux génies sont nés en Saxe la même année 1685 dans deux villes distantes de 140 km…

➜ D'un tempo modéré, l'*Allemande* est tout en rigueur et en rhétorique. Elle alterne imitations entre les deux mains et sections de divertissement : elle est en cela proche de la fugue.
La *Courante* est une danse rapide et ternaire qui porte très bien son nom : cherchez à nouer un dialogue haletant entre vos deux mains tout en prenant garde à la voix centrale qui passe d'une main à l'autre.
La *Sarabande* offre un caractère de déploration (voir Haendel, *Sarabande,* ci-dessous). Les reprises vous invitent à varier vos ornements, à en ajouter, et à improviser entre les notes longues.
La *Gigue* est le mouvement le plus rapide et rythmique de la suite baroque. On pourrait même imaginer que son rythme caractéristique noire-croche est à l'origine du swing (voir Fats Waller). Les deux mains se répondent, se cherchent et se défient en permanence. Amusez-vous !

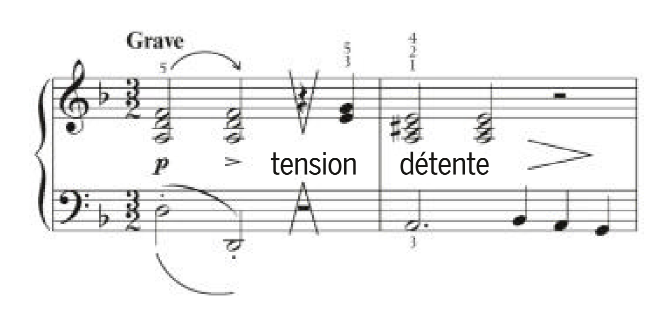
G. F. Haendel Sarabande en ré mineur (Suite pour clavier n° 4 en ré mineur HWV 437)

☞ **NIVEAU MOYEN**/ CD PLAGE 4

Avant l'invention de la forme sonate (de l'italien *sonare,* « faire sonner »), de nombreuses pièces instrumentales étaient nommées « suites » (de danses), et suivaient plus ou moins le même canevas : prélude-allemande-courante-sarabande-menuet-gigue. La sarabande est la danse la plus lente de la suite. Elle a un caractère grave et recueilli, en particulier quand elle est en mineur. L'appui expressif de la sarabande est souvent placé sur le deuxième temps de la mesure. Ici l'appui a lieu toutes les deux mesures (voir exemple mesures 1 et 2). Visez la deuxième blanche, et créez également la tension avec l'octave descendante à la main gauche. Jouez vraiment le silence après cette tension, pour ensuite détendre progressivement la deuxième mesure. Cette oscillation par deux mesures est présente dans toute la pièce, et culmine à l'avant-dernière mesure de chaque section (mesures 15, 31 et 47).
Exemples mesures 1 et 2 :

➜ Variation 1 : l'entrée de la troisième voix avec sa quarte ascendante renforce la tension sur le deuxième temps. Attention aux notes longues, souvent injustement oubliées par les pianistes dans le contrepoint baroque : elles sont la clef de voûte de l'édifice. Écoutez-les jusqu'à leur résolution.

➜ Variation 2 : la basse devient « ground », c'est-à-dire un flot continu de noires. Ne soyez pas métronomique pour autant et gardez cette tension/détente sur deux mesures qui va faire fluctuer le rubato de votre main gauche.



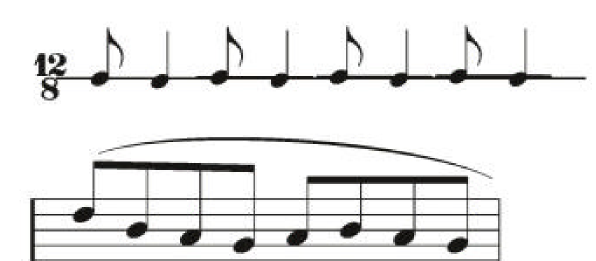


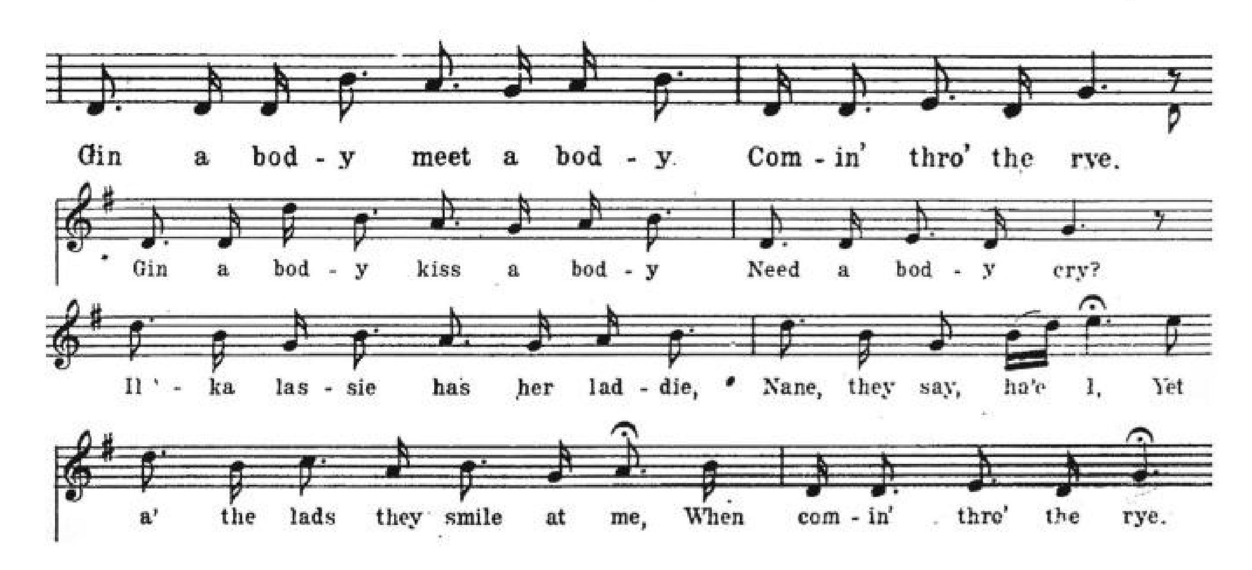
Fats Waller Comin' Thro' The Rye

☞ **NIVEAU MOYEN**/ CD PLAGE 13

En 1938, l'éditeur Mills Music commande au grand pianiste de jazz Fats Waller une série d'arrangements sur des mélodies populaires écossaises.
La préface du recueil raconte :
« Une fois la table des matières définie, les mélodies furent envoyées au grand homme avec une demande urgente : "Chaque minute compte, Fats, car le public veut du swing écossais, c'est ce que nous allons lui donner !" »
Il est très intéressant d'observer comment Fats Waller transforme une ligne de folklore très simple en une courte et délicieuse page tendrement nostalgique. Ci-dessous la chanson originale.

➜ Installez un calme balancement à la blanche à la main gauche pendant que les croches de la main droite swinguent comme suggéré :







Georges D. Barnard Alabama Dream (extrait)

☞ **NIVEAU MOYEN**/ CD PLAGE 12

Des centaines de ragtimes fleurissent aux États-Unis à la fin du XIXe siècle. Ils influencent Debussy, Satie, Hindemith ou encore Stravinsky. Celui-ci est enjoué et presque naïf, avec des doubles croches précises et chaloupées, tandis que l'accompagnement de la main gauche, sautillant, reste imperturbable. Travaillez au métronome à la double croche (pulsation à 130/150) pour obtenir une régularité rythmique dans la diction. Accentuez les nuances fortissimo, notamment mesures 3, 12 et 19). ♦

LE JAZZ de Paul Lay

Keith Jarrett est un improvisateur de génie et le « Köln Concert » en donne un exemple éblouissant. Ne soyez pas intimidés par ce sommet du jazz, laissez-vous plutôt aller au groove en suivant les conseils de notre expert. Et que l'esprit du maître américain veille sur vos mains !



BIO EXPRESS

Paul Lay est pianiste et compositeur. Il a étudié au conservatoire de Toulouse puis au CNSM, département jazz et musiques improvisées. En 2014, il reçoit le grand prix du disque de jazz de l'académie Charles Cros pour son album *Mikado.* En 2016, l'Académie du jazz l'élit meilleur artiste jazz français de l'année. Son dernier album, *Deep Rivers*, est sorti en janvier 2020 chez Laborie Jazz. La même année, il obtient la Victoire du jazz du meilleur artiste instrumental.

Bonjour à tous, ravi de vous retrouver ! Nous avons particulièrement du pain sur la planche pour ce numéro spécial dédié à l'exceptionnel Keith Jarrett. Nous vous proposons de travailler sur le dernier morceau du *Köln Concert, Part II c.* Même s'il s'agit du plus court morceau du concert et probablement du plus connu de l'album, il reste cependant très exigeant. Alors suivez-moi, on s'y met !

Interprétation

✔ On a la version du créateur, qui est tout simplement époustouflante. Il faut s'y reporter pour les moindres détails. La hiérarchie des voix est magnifique, on entend parfaitement la mélodie très lyrique, soutenue par un accompagnement solide. Écoutez et réécoutez le morceau très souvent pour vous imprégner de son phrasé et de ses couleurs.

✔ Travail de la cellule rythmique : une des grandes forces de ce morceau provient de l'assise rythmique interprétée par l'imbrication main droite / main gauche.

Cette partition prend ses racines rythmiques dans le folk et la musique pop de l'époque.

Elle se décompose à la double croche. L'ostinato de base se retrouve dans la séquence 1.

✔ Tout en travaillant avec minutie le texte original, je vous conseille également d'étudier différentes rythmiques afin de vous familiariser avec la chorégraphie des mains. Le plus important, c'est le groove qui s'inscrit très profondément dans un tempo très stable. Je vous recommande vraiment de le travailler lentement avec le métronome, puis d'augmenter le tempo progressivement.

Ce qui est fondamental musicalement, c'est le groove et l'esprit de ce morceau. Comme il a été en grande partie improvisé lors de sa création, Jarrett ne l'aurait jamais joué exactement pareil le lendemain, il aurait légèrement varié son accompagnement. N'oublions pas que c'est une transcription d'une improvisation. Ce que je veux dire, c'est que lors de votre interprétation, si vous ratez une double croche ou inversez une double croche d'une main à l'autre dans votre motif d'accompagnement, ce n'est pas très grave, le plus important est de garder le groove. D'où ces exercices indépendants (séquence 1) qui vous familiarisent avec ce style de piano solo très exigeant, dont le moteur rythmique prend sa source dans les ragtimes.

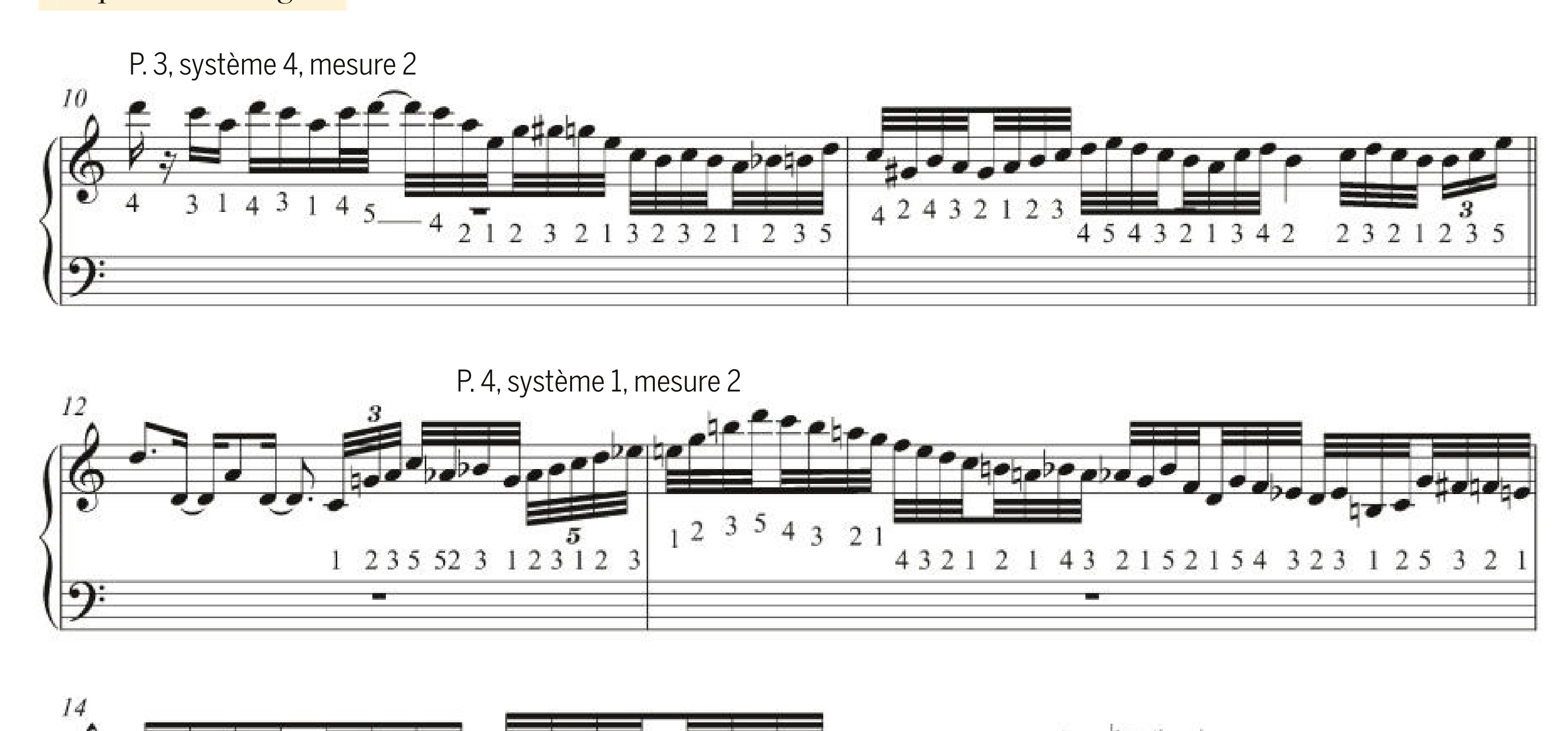
✔ Après l'exposition du thème, Keith Jarrett improvise plusieurs grilles sur la structure de celui-ci.

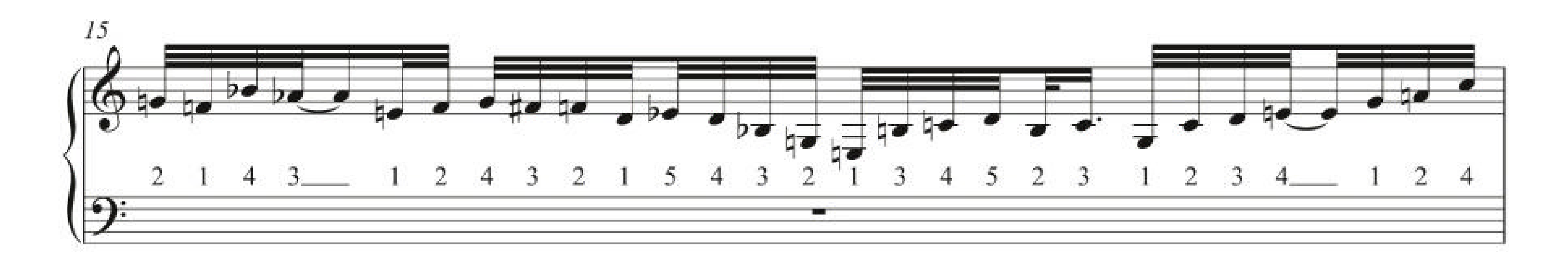
Vous trouverez dans le cahier annexe deux passages particulièrement virtuoses à la main droite sur lesquels je vous propose des doigtés. Il s'agit de passages sur les pages 3 et 4.

✔ Focus sur la dernière partie : jouer rubato et bien chanter le contrepoint. Vers la fin de la page quatre, Keith Jarrett rejoue le thème, cette fois-ci rubato. Prenez le temps de faire chanter toutes les lignes. J'en parle dans la vidéo. Il faut vraiment le voir comme un exercice de contrepoint, à la manière d'un choral de Bach.

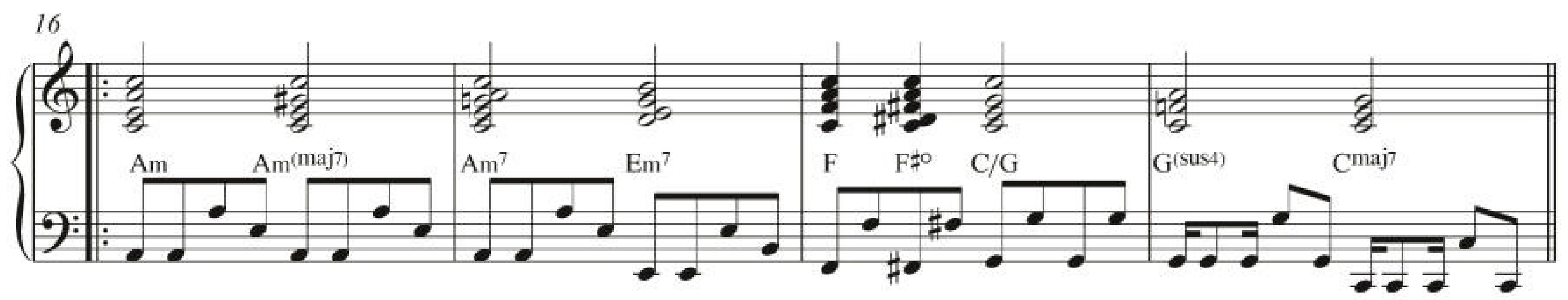
Séquence 1 : exercices polyrythmiques

Séquence 2 : doigtés
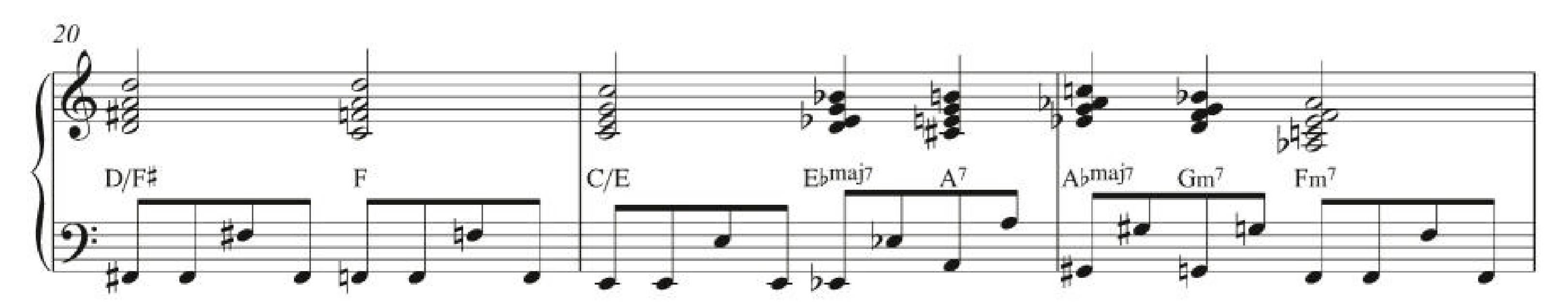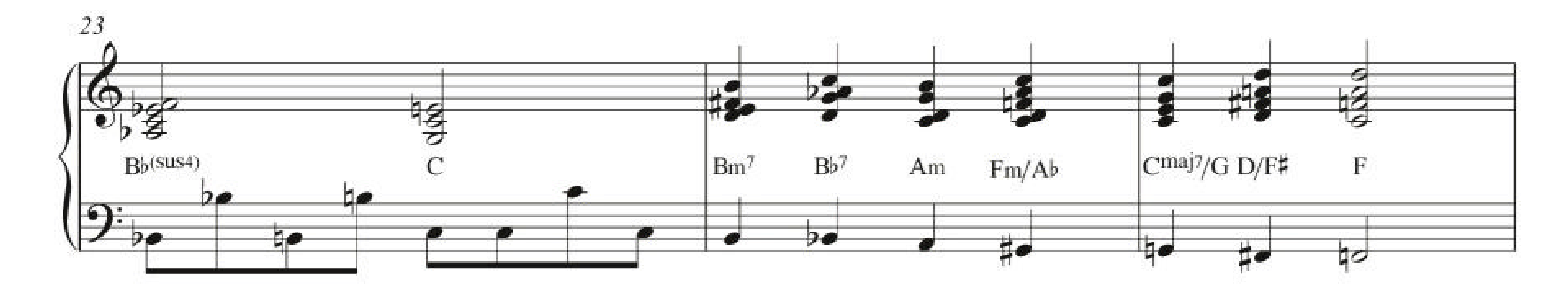




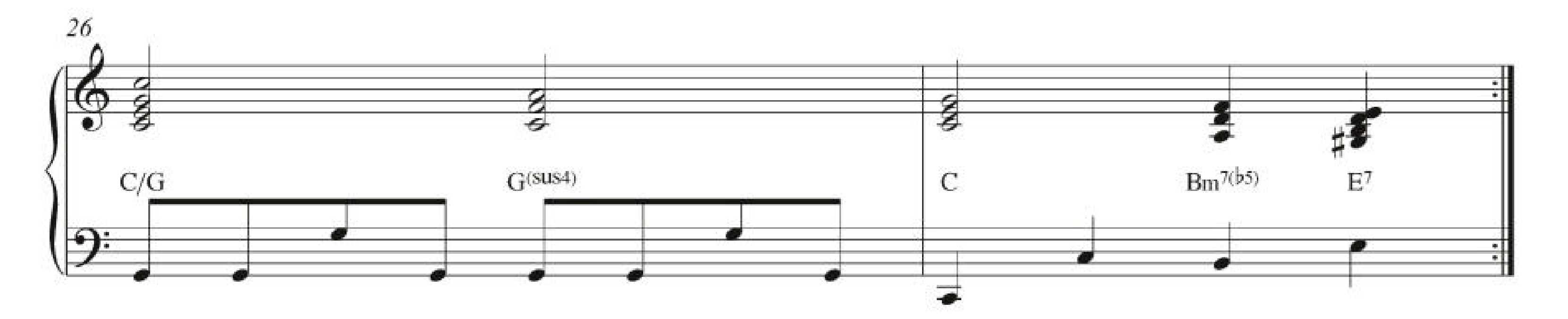
Séquence 3 : grille d'improvisation



Exemple d'ostinato main gauche (quand vous serez à l'aise, reprenez les motifs de la séq. 1)







✔ Analyse de la grille harmonique : vous pourrez-vous reporter sur l'annexe afin de lire et de travailler la structure harmonique du thème. Je vous ai donc écrit la grille d'accords + leur réalisation sur la portée. Je vous recommande vivement de jouer régulièrement cette grille afin de mémoriser la structure. Sachez que cette improvisation est devenue un thème que l'on retrouve dans le *Real Book*, la bible de tous les musiciens de jazz, sous le titre de *Memories of Tomorrow*. Plusieurs musiciens de jazz ont enregistré des versions ultérieures à partir de cette mélodie. Ce qui veut dire que même si son créateur l'a sublimée, osez improviser également de votre côté sur cette merveilleuse grille, c'est également comme cela que l'on progresse. Et puisque vous travaillez ce relevé, vous pourrez piocher dans les ressources mélodiques et rythmiques de son créateur pour petit à petit construire votre propre improvisation.

Bon travail ! ♦

➔ Retrouvez les explications de Paul Lay sur la chaîne YouTube de *Pianiste*.

POUR ALLER PLUS LOIN

Par Alain Lompech

Recommandations autour des œuvres du cahier de partitions

En traversant l'Atlantique, le piano a jeté son bonnet par-dessus les moulins. Instrument de la bourgeoisie et des salles de concerts en Europe, sur le Nouveau Continent il devient aussi celui des saloons de la conquête de l'Ouest, puis des clubs et des tavernes de la Nouvelle Orléans. De cette maïeutique sonore, sociale, culturelle, anthropologique naîtra, dans le Sud, le jazz, ce mélange fabuleux de musiques pas très catholiques mais néanmoins plongeant partiellement ses racines dans le religieux. Le negro spiritual était lui né bien plus tôt dans les champs de coton de l'acculturation des esclaves. Il en sortira peu à peu après la guerre de Sécession, a capella, mais aussi évidemment accompagné par le piano.

➜ L'une des grandes chanteuses classiques de negro spirituals était la contralto **Marian Anderson** qui les enregistrera beaucoup tout en faisant pleurer un vieil ami de Brahms à Berlin quand elle y chanta les *Quatre chants sérieux* en 1936, à la fureur des nazis. Elle consacrera son tout dernier disque – admirable – à ce genre (RCA). Elle et son aîné, le ténor **Roland Hayes,** furent sans doute les premiers artistes classiques noirs applaudis jusqu'en Europe où ils introduisirent le genre par la grande porte. Et même aux États-Unis pour Hayes qui était le « patron » de Pierre Monteux à Boston, et cela malgré la ségrégation. Il faut aussi écouter la basse **Paul Robeson** qui paya cher ses combats pour le monde ouvrier, ses tournées triomphales en Union soviétique, son prix Staline…

À des degrés divers, ces trois artistes furent des combattants des droits civiques aux États-Unis. Il faut absolument chercher sur Youtube les innombrables témoignages sonores et vidéo qu'ils ont laissés. Et écouter attentivement les pianistes qui les accompagnent et quand ils chantent a capella s'imprégner de leurs phrasés, de la conduite de leur souffle, de leur legato.

AKG-IMAGES

Tatiana Nikolayeva (1924-1993), pianiste, compositrice et professeure au conservatoire de Moscou.

➜ Peut-on chanter Bach et Haendel sur le piano ? La question divise depuis bien avant **Wanda Landowska,** mais ne mérite guère que l'on s'attarde encore et encore dessus tant il y a de pianistes, et pas que Gould, qui les jouent admirablement – surtout Bach –, au piano, et bien mieux que certains clavecinistes. Tout comme il est un peu cocasse de voir encore des artistes de renom affirmer doctement qu'il ne faut pas utiliser la pédale – il n'y en avait pas sur le clavecin. Si la pédale ne doit pas être un cache-misère, son emploi permet de colorer le son, de le soutenir : bien mise, elle ne nuit en rien à la clarté de la polyphonie et ne s'entend qu'à peine. Le problème étant celui bien résumé par le chef Camille Chevillard qui nota : *« Cette pianiste met admirablement la pédale, mais ne sait pas la retirer. »* L'oreille doit être le guide…

Et puis cela dépend des œuvres… Ainsi, il n'est pas certain que dans le *Prélude n° 10* du *1er Livre* du *Clavier bien tempéré* et dans le *Prélude et Fugue n° 2* du *2e Livre* choisis ce mois-ci, l'utilisation de la pédale soit indispensable, en tout cas, elle le sera de façon parcimonieuse et légère : le plus important étant par exemple dans le *Prélude n° 10* de chanter les deux mains sur des plans différents en termes de timbres : écouter **Tatiana Nikolayeva** est ici beaucoup plus instructif – elle donne l'impression de jouer sur deux claviers –, que Sviatoslav Richter qui prend un tempo un peu plus rapide dans une acoustique brumeuse. **Dominique Merlet** prend un tempo proche de celui de la pianiste russe et use de l'édition du *Clavier* annotée par Frédéric Chopin : sa réalisation est exemplaire.

➜ Si l'on se penche sur le *Prélude et fugue* du *2e Livre,* les mêmes causes produiront les mêmes effets : là encore, Dominique Merlet et Tatiana Nikolayeva seront des guides aussi sûrs qu'inspirants : pour l'allure générale et la conduite des phrases qui se répondent dans le prélude et les voix qu'il faut éclairer dans la fugue d'une façon égalitaire…

➜ En revanche, dans la célébrissime *Sarabande* de la *Suite pour clavecin en ré mineur HWV 437* de Haendel, l'usage de la pédale forte s'imposera de façon à lier les accords, ainsi peut-être que la una corda pour adoucir l'attaque des marteaux et donner un son feutré. Le disque d'**Andrei Gavrilov** (Warner) est remarquable à cet égard. Dans la *Suite en sol mineur HWV 452,* **Sviatoslav Richter** (Warner) joue détendu et, les doigts au fond de la touche, trouve le legato, néanmoins dans la *Sarabande* ici aussi l'usage de la pédale sera forcément plus généreux pour soutenir le chant et les harmonies… C'est une histoire d'oreille et de circonstances, pas de dogme. ♦

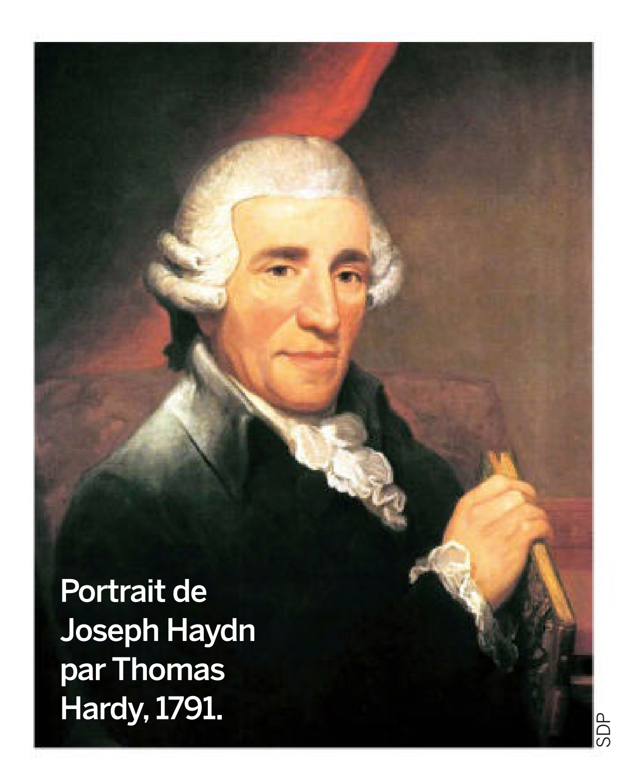
Les lumières de Haydn



La vision de 55 grands pianistes actuels sur 55 sonates du musicien autrichien. C'est le cadeau que nous offre l'éditeur Henle afin d'explorer les richesses de ce grand classique.



→ **Haydn**
Sonates pour piano, vol. II, Henle



Portrait de Joseph Haydn par Thomas Hardy, 1791.

SDP

C'est un projet qui aurait trouvé toute sa place dans l'esprit collaboratif du siècle des Lumières. Comme la cinquantaine de compositeurs réunis autour d'une valse de Diabelli, nous voilà devant une autre collaboration à grande échelle — 55 sonates de Haydn revues par 55 pianistes. La maison Henle rend son plus grand hommage au compositeur à travers cette entreprise inédite, signant une nouvelle édition des sonates où chaque œuvre porte les doigtés d'un artiste renommé d'aujourd'hui. Après le succès de son dernier partenariat avec Murray Perahia sur les sonates de Beethoven, la maison poursuit ce rapprochement entre les univers de la musicologie et de l'interprétation, ce qui sert à moderniser et à rendre plus pertinent le sommet pianistique de Haydn, dont la plupart des sonates restent aujourd'hui méconnues.
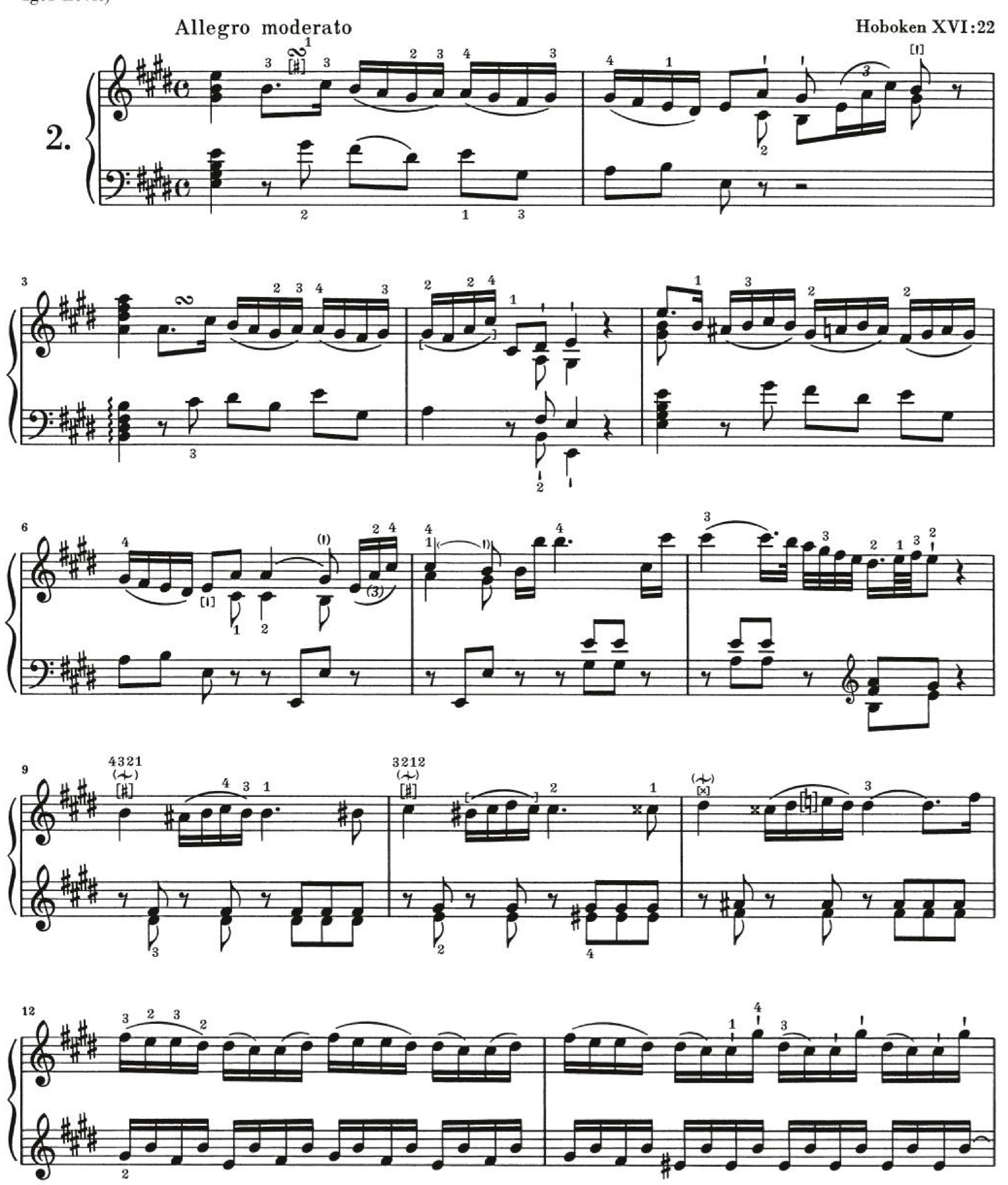
Les œuvres constituant le deuxième volume remontent à une époque particulièrement fructueuse pour Haydn, alors employé par le prince Esterhazy. Écrites entre 1771 et 1780, les 18 sonates ont vu le jour aux côtés d'une vingtaine de symphonies et de deux recueils de quatuors à cordes, au cours d'une décennie charnière dans l'histoire de la musique, où le pianoforte commençait à s'imposer et où les idées musicales prenaient de l'ampleur. Plus qu'une simple curiosité, chaque sonate offre un aperçu de la pensée musicale de Haydn tout en soulignant de manière fascinante les différentes approches des pianistes-concertistes. Si les éditions classiques privilégient avant tout des doigtés neutres afin de laisser agir librement la créativité de chaque interprète, la nouvelle édition de Henle soulève en revanche la question de l'interprétation dans laquelle les choix assez singuliers des collaborateurs révèlent une vision très personnelle de ces œuvres. Nous découvrons toute une panoplie de possibilités, certaines renonçant aux règles d'or afin d'extraire une couleur unique ou un phrasé surprenant. Severin von Eckardstein insuffle un lyrisme insolite dans son Haydn, préférant une main ouverte et un jeu très legato pour distiller de longues phrases chantantes dans la *Sonate n° 31 en mi majeur.* La splendeur de la *Sonate n° 25 en mi bémol majeur* se déploie à travers les doigtés succincts mais instructifs de Ronald Brautigam tandis que Robert Levin porte haut la rhétorique de la *Sonate n° 36 en do dièse mineur,* où se révèle un discours naturel et raffiné. Igor Levit, que l'on admire pour ses doigts de fer et son œil d'architecte, part à la recherche de la clarté et de la brillance dans la robuste *Sonate nº 22 en mi majeur.* Les choix de doigtés font preuve d'une intelligence et d'une forte efficacité : les phrases sont façonnées de longueurs différentes afin de souligner leur éloquence ou leur vivacité. Curieusement, le 5e doigt est peu sollicité, l'interprète préférant l'enchaînement des 2e, 3e et 4e doigts pour une plus grande fluidité de son. Si certains doigtés provenant des virtuoses peuvent sembler peu convenables aux humbles amateurs, ceux de Paul Badura-Skoda, spécialiste du répertoire, apportent une grande valeur pédagogique, faisant appel à une méthode logique et accessible pour mieux illuminer les traits de l'époque.

Selon Evgeny Kissin, qui avait assuré les doigtés de la célèbre *Sonate n° 49 en mi bémol majeur* (vol. III), *« la musique de Haydn représente un monde en soi que l'on doit pénétrer afin d'apprécier et d'aimer la singularité de son charme et de sa sagesse »*. Entrons donc dans ces 55 univers en compagnie des plus grands pianistes de notre temps. ◆

Melissa Khong

Sonate in E

Komponiert 1773





Les pianos de… PHILIPPE CASSARD


WILLIAM BEAUCARDET/ DOLCE VOLTA

ON L'ATTRAPE TOUT JUSTE SORTI DE SCÈNE, « 4e CONCERTO » DE BEETHOVEN SANS CHEF, AUX CÔTÉS DE L'ORCHESTRE NATIONAL DE BRETAGNE. AVEC VERVE, IL NOUS RACONTE SES CLAVIERS…

Mon piano d'enfance

J'ai d'abord eu un Gaveau à la maison. Enfant, il me paraissait énorme ! Ce n'était qu'un crapaud. Il était d'occasion, avec un meuble sans doute en acajou et des touches en ivoire. Je me souviens mieux du piano droit que nous avons eu ensuite : un August Förster, marque réputée d'Allemagne de l'Est. Belle sonorité, un clavier pas facile, enfin les pianos droits… Et il y avait aussi les instruments de mes professeurs. À Besançon, chez Jacques Bloch, je me souviens d'un Pleyel droit des années 1920 très agréable, au toucher léger et à la sonorité pleine. À côté, un grand Erard de concert à doubles pieds, épouvantablement lourd, sur lequel il fallait faire des efforts désespérés pour obtenir une note ! Puis, un jour, il a acheté un Steinway modèle O de 1970 au timbre sublime, cristallin et chantant. Sa mécanique était si parfaite et légère qu'avec mon peu d'expérience j'ai d'abord eu l'impression de faire du patinage artistique. Le Steinway de Barbizet à Marseille était, lui, plus lourd et extrêmement puissant. À la moindre pression, il démarrait… comme un moteur de Ferrari !

Mon piano de travail

Après la mort de Jacques Bloch, j'ai racheté son superbe Steinway O, que j'ai longtemps eu en modèle unique. Il a déjà fallu refaire deux fois les feutres et on envisage actuellement de remplacer les cordes, bien oxydées depuis cinquante ans. Puis, sous la pression de mon accordeur de l'époque – un fou furieux de piano qui avait par exemple raccourci les marteaux des aigus de mon O afin d'en décupler la puissance –, j'ai acheté un Steinway B. Bazardé par un homme d'affaires en faillite, son prix défiait toute concurrence. Je l'ai eu brut de décoffrage. Pendant un an, je me suis échiné à le jouer : il ne s'ouvrait pas… Régie Piano l'a finalement réglé en un instrument splendide. Je réserve le O pour Mozart, Schubert, quelques Chopin et Debussy. Le B, c'est le piano de travail principal, celui de la musique de chambre.

Mon piano idéal

Steinway, bien réglé, reste le modèle de l'équilibre. Je pense au fabuleux modèle D de 1901 de Cédric Pescia sur lequel j'ai joué Mendelssohn en récital il y a trois ans. Dans tout le médium, on croirait entendre la plus belle des mezzo-sopranos, l'aigu est magnifique, les basses orchestrales. Mais j'adore aussi Bechstein. J'ai enregistré l'intégrale de Debussy sur un Bechstein de 1898 : un des plus beaux pianos de ma vie. Tout était parfait et il n'avait pourtant jamais été restauré ! Quant à Bösendorfer, j'aime les écouter mais pas les jouer. C'est pour moi une langue étrangère, les sons s'éteignent et il faut déployer des trésors d'imagination pour donner l'illusion qu'ils durent. Schiff, que j'admire, en a merveilleusement fait le prolongement de sa pensée. Un peu comme Kempff dont le cantabile reste indissociablement lié à Bechstein. Faire totalement corps avec l'instrument, c'est in fine ce qu'on demande à l'interprète. ◆

Propos recueillis par Rémi Bétermier

Son année Beethoven

➜ Nous voilà emportés dans un tourbillon de vitalité ! Dans les trios *« Les Esprits »* et *« À l'Archiduc »,* l'oreille virevolte de la main gauche à la droite du piano, puis navigue au violoncelle et au violon (Anne Gastinel et David Grimal). Jeux de textures en cascades de double, la souplesse de l'agogique à trois est remarquable. Les pages se succèdent, animées d'un grand souffle, tantôt enflammées, intérieures, nobles ou tendres. Les musiciens s'en emparent avec caractère pour refermer *« L'Archiduc »* en un final bravache. Quant à la *9e Symphonie,* transcrite par Liszt pour deux pianos et interprétée avec Cédric Pescia, on ne pourra, par moments, s'empêcher de regretter l'orchestre ou le chœur entonnant l'*Ode à la joie.* Pourtant, surprise, leurs contours semblent bien se dessiner ! Ils scintillent, plus percussifs, parfois même incisifs. Alors, l'imagination prend le dessus, et sous le couvercle des deux pianos à queue Bechstein, déjà bien imposants, semblent parfois émerger les voix de centaines de musiciens. ◆ R. B.

✔ **BEETHOVEN Trios « Les Esprits » et « À l'Archiduc »,** Philippe Cassard, Anne Gastinel, David Grimal. La Dolce Volta

✔ **BEETHOVEN/ LISZT Symphonie n° 9** Cédric Pescia, Philippe Cassard, pianos. La Dolce Volta



Le piano qui se plie en trois pour vous !

CRÉE ET FABRIQUÉ EN FRANCE, PHOENIX LE NOMADE DÉPLOIE SES AILES POUR UNE SENSATION DIGITALE DE HAUT VOL.


SDP

La genèse de ce Phoenix date de 2012. Son inventeur, Chakib Haboubi, ne pouvant plus emporter sur la route des vacances son piano numérique et sa nouvelle petite famille, s'est par conséquent mis en quête de réaliser un instrument facilement transportable mais surtout au plus proche d'un piano acoustique.
Alors, qu'en est-il à l'utilisation ? Le rendez-vous était pris à Paris au Centre Chopin pour essayer ce piano. Au premier regard transparaît la solidité de l'instrument, tant au niveau du clavier que des charnières. Nous voilà rassurés, nous ne sommes apparemment pas face à un énième gadget. Le flight-case sur lequel nous prenons place pour l'essayer nous rappelle qu'une fois plié il tient avec ses accessoires dans cette petite boîte à roulettes !
Mais où est le bouton pour contrôler le volume ? Eh bien, il n'y en a pas ! Car, oui, Chakib Haboubi a souhaité avec ce Phoenix reproduire le son d'un Steinway modèle D (avec un échantillonnage propre à sa marque) et il est donc logique, comme sur un piano acoustique, que l'on ne puisse pas régler avec un bouton le volume et la puissance délivrés par les enceintes de la marque Focal qui l'équipent.
Mais rassurez-vous. Via une combinaison de touches du clavier ou votre tablette connectée à l'instrument, il est tout à fait possible de régler le volume et de nombreux paramètres afin de ne pas compromettre vos relations de voisinage.
Il est vraiment très plaisant de prendre place devant cet instrument et de le jouer. Les touches prodiguent une très bonne sensation digitale et lorsque l'on joue des œuvres du répertoire, on pourrait presque oublier l'espace d'un instant que l'on est sur un instrument numérique et, de surcroît, pliable ! Il est quasiment impossible de prendre en défaut la réponse digitale de l'instrument ainsi que ses dynamiques : Phoenix répond parfaitement !
Mais serait-ce le clavier transportable parfait ? Du point de vue des sensations pianistiques, la réponse pourrait être oui ! Du point de vue financier, nous sommes plus réservés car, évidemment, avec de telles innovations technologiques, il était impossible de déployer ce Phoenix en dessous de la bagatelle de 15 000 euros. ♦

Paul Montag

PHOENIX

Dimensions : 24 x 66,5 x 38 (fermé). 12 x 131 x 38 (ouvert)
Prix : 15 000 € (hors accessoires)

NOTRE SÉLECTION

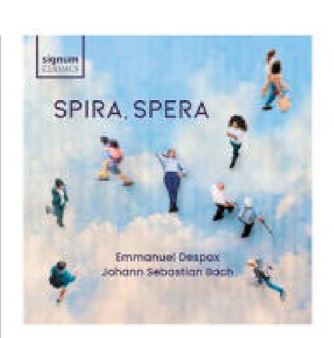


Fascination

NICHOLAS ANGELICH
Prokofiev Warner

Apparier la 8e *Sonate* et les *Visions fugitives* de Prokofiev, c'est évoquer la gravure mythique d'Emil Gilels dont l'interprétation de la sonate qui lui fut dédiée est devenue référence d'or. Nicholas Angelich est sans doute conscient de cet enjeu mais il se montre aussi sensible aux résonances fascinantes entre ces deux œuvres, chacune écrite sur fond de violence effrayante et faisant chacune allusion à un autre monde, lointain et surréel, d'où naissent les ballets de l'auteur. Ainsi, le pianiste ajoute à cet attelage envoûtant un aperçu de *Roméo et Juliette* pour clore cet univers fragile. Le pianiste a tout compris de cette musique troublante et complexe, laissant s'entrelacer une multitude d'émotions et de nuances. La douce tendresse de la 8e ne cède jamais à l'urgence des versions de Pletnev et Raekallio ni au modernisme de Melnikov. En revanche, elle n'échappe pas à la douleur aiguë qui sature le paysage de la sonate et celui des *Visions fugitives*. Les tempi très étendus de ces dernières nous suspendent dans l'émerveillement (1re), le mordant (10e) ou la rêverie (20e). L'effet subjugue et déconcerte dans la lugubre 15e. Mais la lumière revient avec les envolées néoclassiques de *Roméo et Juliette*, sa beauté épurée et délicate ouvrant un royaume enchanté. **Melissa Khong**


J.-F. LECLERCQ/ERATO



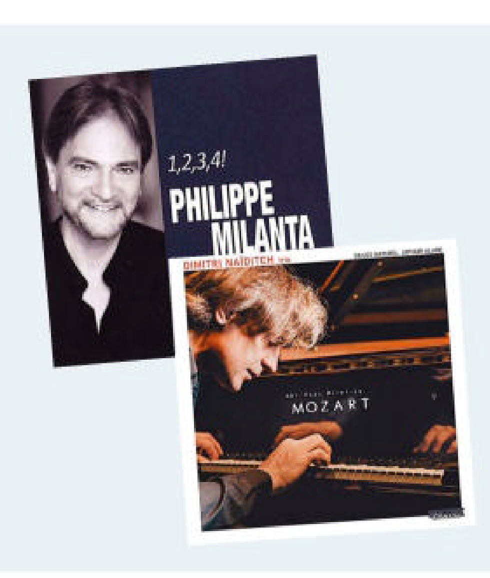
EMMANUEL DESPAX
Spira Spera, Bach
Signum

➜ Ému par le terrible incendie de Notre-Dame de Paris, Emmanuel Despax consacre son dernier album au père de la musique dont l'esprit rayonne à travers les hommages que lui ont rendus, entre autres, Liszt, Busoni et Siloti. Un témoignage spectaculaire s'ouvre, où le piano se métamorphose en orchestre, en orgue ou en chœur, aussi resplendissant dans l'*Ouverture, BWV 29* que solennel dans le célèbre choral *Jésus que ma joie demeure,* revu par Myra Hess. Si le clavier rutilant souligne des couleurs très concrètes, le pianiste convainc par son regard éclairé. Avec astuce et virtuosité, il décortique les textures denses de ces transcriptions, rendant lisibles les labyrinthes de la *Chaconne* et des grandes œuvres pour orgue sans pour autant atténuer la force émotionnelle de cette musique. **M. K**



LAURIANNE CORNEILLE
L'Hermaphrodite, R. Schumann
Klarthe

➜ Entrons dans l'univers parfumé d'un Schumann à deux visages, l'un tourné vers l'intériorité de ses *Chants de l'aube,* l'autre occulté par le mystère insolite de ses *Kreisleriana.* Après avoir subi des blessures suite à un accident, la pianiste trouve un havre dans l'âme troublante et attachante du compositeur, lui aussi brisé par une angoisse irrémédiable. La fragilité se fait entendre dans les *Kreisleriana* dont l'absence d'une sonorité imposante laisse aussi éclore une clarté sublime, laquelle révèle la polyphonie exquise de ces partitions. La tendresse règne, mais on reconnaît aussi l'affolement d'un homme tourmenté et l'intensité brûlante de son corps qui bat, comme l'avait



Jazz

1, 2, 3, 4 !
Philippe Milanta
Camille Productions / Socadisc

➜ Philippe Milanta, compositeur, arrangeur, chef d'orchestre, est le pianiste titulaire du Duke Orchestra, qui se consacre au répertoire de Duke Ellington. Cette fois, après son dernier album *Wash,* en piano solo, il propose un trio de haute classe. Avec Thomas Bramerie à la contrebasse et alternativement Lukmil Perez, batteur cubain, et Leon Parker, apprécié avec Jacky Terrasson ou Giovanni Mirabassi, il parcourt quinze thèmes, onze compositions originales et quatre standards *(Hackensack, Cotton Tail, I Want A Little Girl, Yellow Days)* avec la ductilité qu'on lui connaît, la fraîcheur d'invention et surtout un swing omniprésent. La discrétion serait ici évidemment dommageable : Philippe Milanta le prouve une nouvelle fois avec ce disque,

décelé Roland Barthes dans ses écrits auxquels Laurianne Corneille consacre le dernier chapitre de son album poignant. **M. K**



PIOTR ANDERSZEWSKI
Le Clavier bien tempéré, Bach
Warner
➜ On le connaît pour ses interprétations magistrales de Schumann et Szymanowski, mais Piotr Anderszewski n'a jamais quitté son Bach. Dans sa 4e gravure consacrée au compositeur, le pianiste nous confie une sélection bien personnelle du *Livre II* du *Clavier bien tempéré,* remaniant à son goût les douze paires de préludes et fugues constituant ce disque à la fois intime et imagé. Muni d'un jeu limpide et expressif, le pianiste illumine le chant et la profondeur de ces pages suprêmes sans renoncer aux délicieuses surprises, comme la *Fugue en mi bémol majeur,* d'une vitalité rythmique, ou celle en ré dièse mineur dont le thème sombre semble présager le paysage lunaire qu'évoquera Chostakovich. Piotr Anderszewski se montre guide savant de ces œuvres qu'il livre avec une admirable subtilité. **M. K**



JEAN-BAPTISTE FONLUPT
Schumann, Fantaisie op. 17
Liszt, Sonate
Klarthe
➜ Artiste discret, Jean-Baptiste Fonlupt est sans conteste l'un des secrets les mieux gardés du piano français. Et un formidable interprète du répertoire romantique ! Après un splendide récital Chopin, Schumann, Liszt (pour le label Esprit du Piano), il retrouve deux de ses compositeurs de prédilection. Ce couplage logique entre deux œuvres qui se renvoient les dédicaces témoigne dans un cas comme dans l'autre d'une totale appropriation du texte, que le pianiste sonde avec une aisance technique confondante (le 2e mouvement de la *Fantaisie* !). Sans une once d'effet, Fonlupt (capté en concert) saisit par la puissance de son geste, la variété et la poésie de sa palette sonore, l'urgence de son propos et un sens de la grande arche simplement magistral.

Alain Cochard



À l'italienne

BENJAMIN ALARD
Bach complete works for keyboard
Volume 4 Harmonia Mundi

Pour construire son langage, Bach s'est imprégné de ceux de ses prédécesseurs comme de ceux de ses contemporains, à l'instar de Vivaldi, avec lequel s'est développé son sens de la couleur. C'est ce que nous rappelle Benjamin Alard dans le quatrième volume de son ambitieuse intégrale de l'œuvre pour clavier du compositeur. Nous voici à l'époque de Weimar où le jeune Bach se prend de passion pour les concertos du maître vénitien, décide de se les approprier, relevant le défi de traduire les sonorités des cordes et le style concertant sur un unique clavier. En résulte un fascinant univers sonore que le brillant claveciniste et organiste français nous restitue à merveille, sur des instruments scrupuleusement choisis pour leurs potentiels expressifs. Ainsi reproduit-il l'orchestre vivaldien à travers la palette de jeux d'un clavecin historique de Trévise, dont les cordes en boyaux évoquent parfois la douceur du luth, comme avec les multiples registres de l'orgue de Marmoutier, sur lequel le musicien parvient jusqu'à suggérer des effets de pizzicati. Tout est là : le cantabile, les couleurs chatoyantes, les ornementations et l'exubérance de la musique vénitienne, telle que Bach l'a assimilée. La lumière éclatante de l'Italie irradie ces concertos, toccatas, fantaisies, fugues et chorals de jeunesse, curieusement délaissés. Benjamin Alard, dont on apprécie le sens foisonnant de l'imagination, nous en révèle la force et l'inventivité, sublimant l'art de la transcription poussé ici à ses sommets. ♦

☞ Retrouvez Laure Mézan dans « Le Journal du classique » du lundi au vendredi à 20 heures sur Radio Classique.

il est l'un des pianistes les plus remarquables que nous ayons en France, l'un de ceux qui donnent à la fusion entre tradition et modernité un visage des plus réjouissants, chaque note baignant dans cet élément si délicat à mettre en œuvre au clavier : le swing.

Jean-Pierre Jackson

AH ! VOUS DIRAIS-JE MOZART
Dimitri Naïditch Trio
Dinaï Records / L'Autre distribution.
Pianiste ukrainien de bientôt 60 ans, Dimitri Naïditch retrouve ici ses complices de son album précédent, *Bach Up,* consacré à Bach, Gilles Naturel et Arthur Alard. Cette fois ce sont les compositions de Mozart qui servent de base aux improvisations du trio. Les dix thèmes sont « inspirés », comme il le dit lui-même, par Mozart, tant les concertos que les symphonies ou les sonates. Dans la tradition de Jacques Loussier ou Eugen Cicero, il crée sur un Steinway D un univers musical qui doit autant à la délicatesse et à l'élégance des compositions mozartiennes qu'à l'allant et à la maestria d'un trio jazz qui affirme ici une liberté d'improvisation et de finesse tout à fait passionnante. Son traitement aide à révéler qu'au-delà des circonstances conjoncturelles de sa musique, Mozart avait enfermé dans ses partitions une parcelle d'éternité. ♦

J.-P. J.


Élise Bertrand
J.HANCK


Karol Beffa
SDP

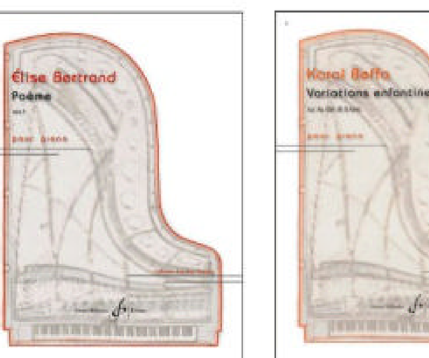
Un poème et une comptine à apprendre par cœur

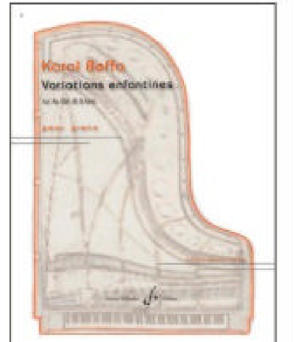
CES DEUX PÉPITES CONTEMPORAINES SIGNÉES ÉLISE BERTRAND ET KAROL BEFFA CHARMENT PAR LEUR FRAÎCHEUR ET LEUR INVENTIVITÉ.

La collection dirigée par Anne-Lise Gastaldi met en lumière deux ouvrages pleins de charme qui viennent étoffer le répertoire contemporain. Née en 2000, Élise Bertrand fait partie de la jeunesse musicale qui ne cesse de nous enchanter par sa polyvalence et son immense talent. Violoniste et pianiste de haut niveau, elle s'exprime également à travers sa plume, cultivant son amour pour la composition depuis ses onze ans. Son *Poème*, commandé par le Concours de piano d'Épinal en 2019, voit éclore une voix singulière et expressive, qui puise dans des harmonies bien charnues du post romantisme et font s'éveiller les esprits de Scriabine et de Messiaen. Si les envolées lyriques, d'un chromatisme poignant, peuvent faire allusion à l'œuvre éponyme de Chausson, on découvre également une écriture épanouie et élégante qui souligne une rare profondeur spirituelle.

➜ Retour dans le monde de l'enfance pour Karol Beffa, compositeur que l'on ne présente plus. Neuf variations sur la célèbre comptine *Au clair de la lune* la transforment en œuvre de concert à travers un langage éclectique, où les résonances du passé sont nombreuses. Le thème, présenté telle une invention de Bach, rappelle également les harmonies épurées de l'époque classique tandis que des dissonances et des traits de jazz colorent d'autres variations. À l'image des pièces de caractère si répandues du XIXe siècle, chaque variation s'empare d'une atmosphère distincte et saisissante, ancrée dans une musique tonale qui attirera sans doute un grand public. ◆

Melissa Khong





✔ ***Poème op. 5***, Élise Bertrand (Billaudot)

✔ ***Variations enfantines sur Au clair de la lune***, Karol Beffa (Billaudot)



Airs slaves

Après ses recueils consacrés à la danse et à l'opéra, la pianiste-compositrice Natalia Flament se tourne vers les mélodies nostalgiques de la tradition russe. Seize chansons populaires réunies sous le thème de la romance sont réimaginées pour le piano à travers des arrangements astucieux qui font la part belle aux envolées lyriques de Glinka, Boulakhov et leurs contemporains. Une écriture s'inspirant du répertoire romantique – arpèges, harmonies luxuriantes – saisit parfaitement l'univers onirique de ces airs, invitant les pianistes avancés à découvrir la Russie du XIXe siècle. ◆ **M. K.**

✔ ***Romances russes***, Natalia Flament (Lemoine)



JULIA WESELY/UNIVERSAL EDITION

Le coin des enfants

CARNETS DE NOTES

➜ Une méthode accueillante et attrayante pour débutants, réduite à l'essentiel. Paul Huvelle propose une alternative ludique aux méthodes « classiques » où l'élève voit s'accumuler des complexités d'entrée de jeu. Accompagné de jolies illustrations, cet ouvrage mise sur des mélodies simples et des comptines pour aborder rapidement le jeu à deux mains. Un outil pédagogique qui ne se prétend pas tout offrir, mais qui souligne avant tout le plaisir de jouer.

➜ Neuf courtes pièces destinées aux pianistes du premier cycle révèlent un paysage sonore bien différent des menuets et gavottes qui peuplent habituellement les recueils. Le langage libre et mélancolique de Jean-François Basteau initie les jeunes apprentis à la beauté des dissonances tandis que l'ambiance musique de film plaira aux plus grands.

✔ ***Méthode créative pour le piano***, Paul Huvelle (Lemoine)

✔ ***Du bout des doigts***, Jean-François Basteau (Lemoine)

BESTIAIRE MUSICAL

➜ Guidée par sa fine connaissance du besoin des élèves, Nathalie Béra-Tagrine signe deux nouveaux recueils. Pour les débutants, *Allures* offre 20 miniatures, chacune évoquant un animal pour mieux expliquer des techniques de base, comme le jeu staccato et la rotation du poignet. Un premier pas ludique dans la maîtrise technique, laquelle est développée dans *Les Soirées musicales,* d'un niveau plus avancé. Des scènes vivantes d'un livre de contes y surgissent, leur lyrisme romantique faisant la part belle à ces compositions imagées.

✔ ***Allures : 8 mesures pour un geste***, Nathalie Béra-Tagrine (Van de Velde)

✔ ***Les Soirées Musicales du Transsibérien***, Nathalie Béra-Tagrine (Van de Velde)

JOLIE ANTHOLOGIE

➜ La maison Schott propose un échantillon généreux du répertoire pédagogique de niveaux débutant et intermédiaire, allant de l'époque baroque jusqu'au début du XXe siècle. Nous y trouvons des grands incontournables, comme des pièces enfantines de Burgmüller et de Schumann ou des sonatines de Clementi et de Beethoven, souvent tronquées d'un ou deux mouvements dans d'autres recueils, mais ici présentées dans leur intégralité. Soigneusement éditée, cette anthologie d'une cinquantaine de morceaux offre une ressource précieuse et pratique pour les élèves.

✔ ***Musique classique pour enfants***, édité par Marianne Magolt (Schott)

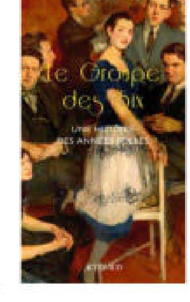
YUJA WANG ET LES INSECTES

➜ On le connaît pour ses sketches mariant humour et musique classique aux côtés de son partenaire pianiste. Mais Aleksey Igudesman, le violoniste polyvalent du duo Igudesman & Joo, est aussi compositeur, réalisateur et auteur d'une série de partitions ludiques destinées aux jeunes apprentis musiciens. *Insectopedia,* qui reçoit le soutien enthousiaste de la virtuose Yuja Wang, marque sa première incursion dans le répertoire pianistique. Le recueil s'inscrit dans une pédagogie ludique très appréciée dans les pays anglophones, qui cherche à s'éloigner de la rigidité d'un enseignement classique afin de privilégier une approche souple et adaptée à l'enfant. Si les compositions d'Igudesman n'ont pas la rigueur du répertoire classique – l'absence de doigtés est bien regrettable –, elles sont parfaitement conscientes des besoins des pianistes en herbe, proposant des gammes et exercices en guise d'explorations imaginatives et amusantes. ◆ **M. K.**

✔ ***Insectopedia,*** Aleksey Igudesman (Universal Edition)

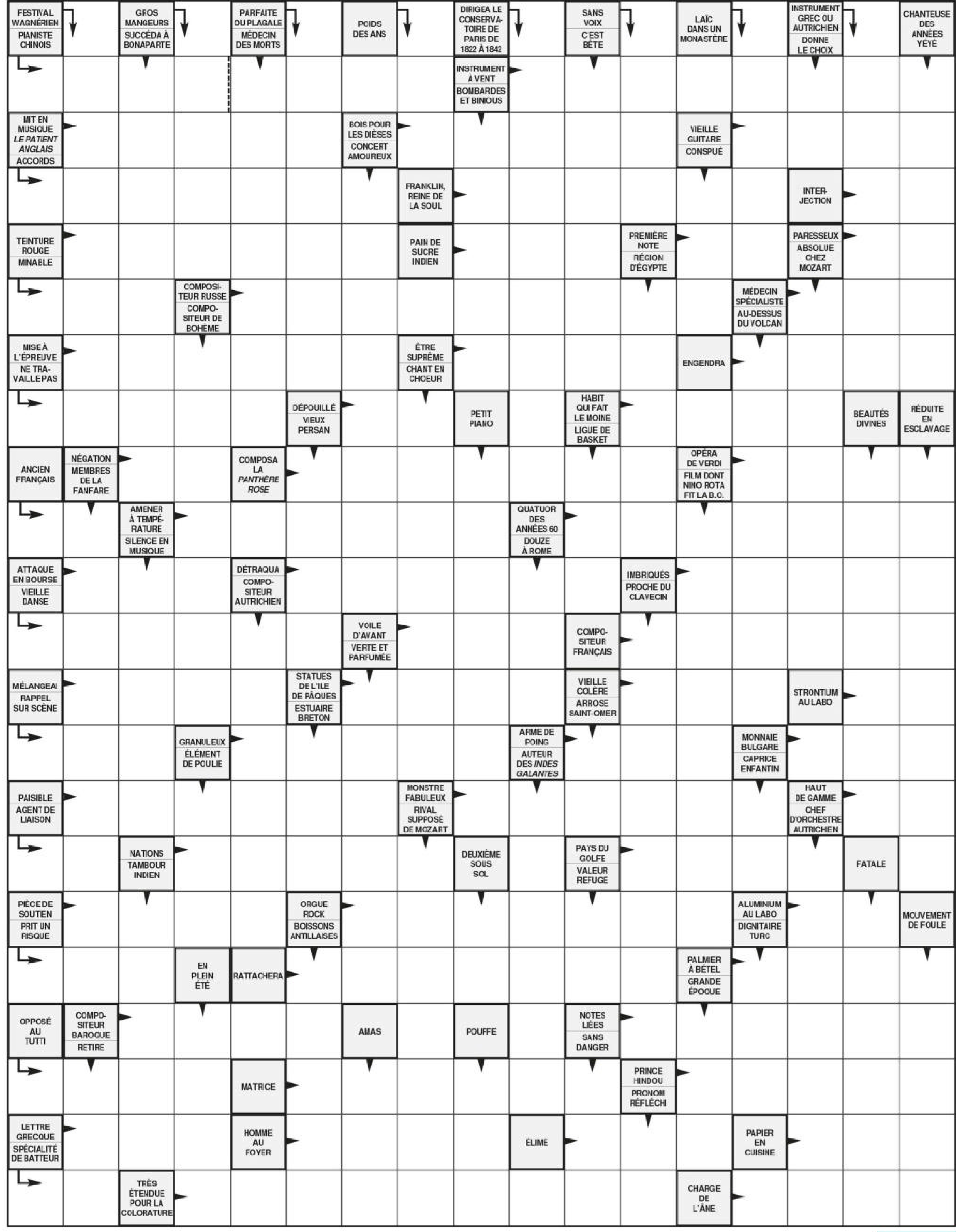
Folles années

Dans le Paris effervescent de l'entre-deux-guerres, six jeunes compositeurs, parrainés par Satie et chaperonnés par Cocteau, forment l'avant-garde musicale. Avec dynamisme, Pierre Brévignon relate leur histoire. Celle du Groupe des Six. Prenez six talents prometteurs et mettez-les, thermostat léger, entre les mains d'un Cocteau. Un soufflé sort du four, si bombé et doré que tous se pressent pour l'admirer. Satie s'en lèche les babines. Soudain, malheur ! Le voilà qui dégonfle… Pierre Brévignon nous en livre la recette pernicieuse à l'occasion du centenaire de la constitution du groupe. Mais qui sont-ils ? Germaine Tailleferre, Arthur Honegger et Darius Milhaud, nés en 1892, fréquentent le même cours de composition au Conservatoire. Georges Auric, de sept ans leur benjamin, les y rencontre. Son talent précoce impressionne déjà Ravel. Puis, aux concerts Huyghens, ils trouvent leur aîné en Louis Durey, ex-étudiant comptable. Enfin, Francis Poulenc rejoint les rangs, malgré la circonspection de Satie pour ce *« fils à papa »*. Prêt à tout pour créer l'avant-garde, Cocteau lie les musiciens dans le manifeste *Le Coq et L'Arlequin* en 1918. Selon lui, la simplicité, la concision et l'humour des Six surpassent Stravinsky, Debussy et Wagner. En 1920, usant de son entregent, l'écrivain propulse le groupe au firmament par la presse. Le succès ne durera qu'un an : les individualités écrasées par l'imprésario mégalomane reprendront leur liberté. Ce livre part à la recherche de leur héritage musical. ◆ **Rémi Bétermier**



✔ ***Le Groupe des Six***, par Pierre Brévignon, Actes Sud, 245 p., 20 €

Mots fléchés



Solution →

Courrier des lecteurs

UN COUP DE CŒUR, UNE RENCONTRE, UN CONCERT MARQUANT ? ENVOYEZ-NOUS VOS TEXTES, NOUS PUBLIERONS LE MEILLEUR DANS NOS COLONNES.

➔ Pour nous écrire : **redaction@pianiste.fr**

BONNES RÉSOLUTIONS POUR 2021 ?

« Travailler la lecture à vue, tous les jours », nous répond Michèle sur Facebook.

➜ Vous avez bien raison ! Pour la tête et les oreilles, le déchiffrage, c'est redoutable. Il faut entendre avant de jouer, conseillent certains professeurs. L'écoute guide le geste. Une règle d'or : pas de regards en arrière. A tempo, ou au tempo qui garantit le sans faute, les combinaisons sont nombreuses… On peut jouer sans regarder ses mains. Formidable pour apprendre à se repérer via le relief des touches. Mémoriser l'empreinte de l'octave dans la main est aussi efficace. Vous gagnerez ainsi du temps. Et quoi de mieux pour explorer, sans pression, le répertoire !



LES IMAGES D'ORIENT INSPIRENT…

« Quelle belle présentation pour ce quatre mains que je découvre. C'est pédagogique, inspiré et soigné. Merci ! »

➜ On espère que les conseils de Claire Désert vous auront donné envie d'explorer les autres pièces de ce magnifique *Opus 66* de Schumann. Elle mentionnait les autres cycles du compositeur pour quatre mains. On vous donne leurs numéros d'opus : 85, 109 et 130, si vous souhaitez en découvrir plus !

Choix d'édition

Bonjour,
Je vous écris pour une question concernant une œuvre de Chopin que j'ai commencé à travailler : la *Valse op. 64 n°3.* J'ai remarqué des différences aux mesures 57 et 58 dans différentes éditions. Chez Henle (1978), il faut jouer *ré bémol* alors que chez Ricordi (partition héritée de ma grand-maman pianiste) et chez Schott, le *ré* est *bécarre* ! Quelle est la plus juste manière de jouer ?

Étienne

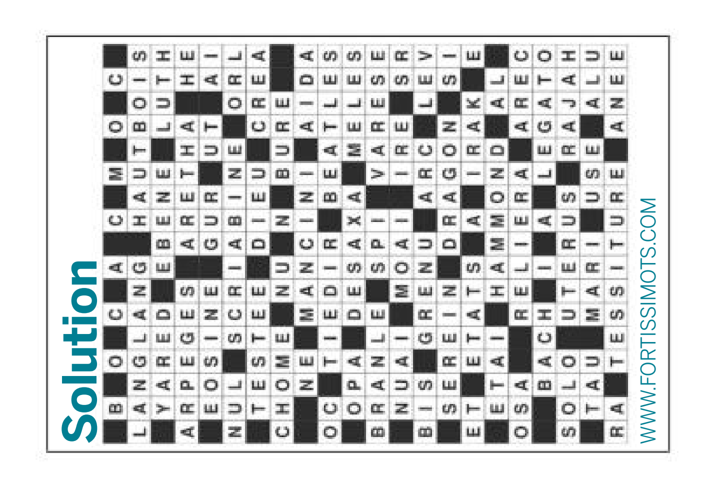
➜ Cher lecteur,

Pour Chopin, il faut toujours se rappeler que la notion de manuscrit initial, source sûre du texte, ne fait pas toujours sens. Il pouvait en effet modifier ses partitions en fonction de ses élèves, pour trouver des positions de main plus confortables, par exemple. Il existe donc parfois plusieurs versions d'une même pièce, sans qu'on sache si l'une prévaut réellement sur les autres.

La plus juste manière de jouer est peut-être simplement de choisir une option en étant bien conscient des alternatives ! Quant aux éditions, Henle comme Bärenreiter sont des références. Mais pour notre ami polonais, il est aussi intéressant de consulter les Paderewski.

Pour vous rassurer, jetez l'oreille sur différents enregistrements : Rachmaninov le joue *bécarre,* Rubinstein *bémol,* Rafal Blechacz *bécarre*… Mais conservez votre sens du détail, ce raisonnement chopinien ne fonctionne pas pour tous ! De manière générale, privilégiez plutôt l'Urtext.

La rédaction de pianiste





Mel Bonis
L'oubliée de la Belle Époque

COMPOSITRICE CÉLÉBRÉE PAR SES CONTEMPORAINS, PIANISTE AUTODIDACTE, ET PIONNIÈRE EN SON TEMPS, MEL BONIS EST À L'ORIGINE D'UNE ŒUVRE POST-ROMANTIQUE RICHE ET VARIÉE, MALHEUREUSEMENT TOMBÉE DANS L'OUBLI AU XXE SIÈCLE. UN PASSIONNANT OUVRAGE LUI PERMET DÉSORMAIS D'ENTRER DANS LE XXIE SIÈCLE.

Paris 1858, rue Rambuteau. Mélanie Bonis naît dans une famille modeste, très religieuse, d'un père ouvrier horloger et d'une mère passementière. Comme beaucoup de jeunes filles de sa condition, elle est destinée à faire une carrière de couturière. Mais la jeune Mélanie est peu intéressée par les travaux de couture et leur préfère le piano, qu'elle apprend seule, sur le vieil instrument familial, contre l'avis de ses parents. Grâce à un ami de la famille, Mélanie Bonis parvient à intégrer le prestigieux Conservatoire de Paris, où elle assiste à la classe d'orgue de César Franck, et suit l'enseignement des grands pédagogues de l'époque. C'est également sur les bancs du Conservatoire qu'elle rencontre le chanteur Amédée Hettich, son grand amour, dont les poèmes lui inspireront de nombreuses mélodies. C'est une élève très douée. Ses professeurs saluent son «*grand instinct de l'harmonie*» et son goût sûr. Mais le monde de la musique est encore largement fermé aux femmes. Elle n'est pas autorisée à se présenter au Concours de Rome pour clore ses études, et une carrière dans la composition semble inenvisageable.

Elle tente de contourner ce préjudice en adoptant le nom de plume «Mel Bonis» et en laissant volontairement planer le doute sur son genre, mais elle est rattrapée par les exigences de l'époque. Ses parents lui interdisent d'épouser Hettich, et la marient en 1883 au riche industriel Albert Domange. Elle quitte le Conservatoire et passe beaucoup de temps à Sarcelles où le couple a sa maison de campagne. Pendant plus de quinze ans, elle va se consacrer à sa famille et mettre son activité artistique en sourdine. Puis, âgée de 40 ans, Mel Bonis fait son grand retour sur la scène musicale de la capitale. Sa production est aussi riche que variée: en l'espace de vingt-cinq ans, elle compose plus de deux cents pièces, allant des mélodies pour piano les plus intimistes aux œuvres symphoniques les plus grandioses. Sa sensibilité est proche de celle de Fauré, mais elle dialogue également avec les compositeurs les plus avant-gardistes de son temps (Debussy, D'Indy et Ravel). Mel Bonis est enfin célébrée par ses pairs. Camille Saint-Saëns aurait d'ailleurs déclaré à propos de son *Quatuor n°1*: «*Je n'aurais jamais cru qu'une femme soit capable d'écrire cela. Elle connaît toutes les roueries du métier!*» La Première Guerre mondiale marque un arrêt presque total de son écriture. Rongée d'inquiétude pour ses fils envoyés au front, Mel Bonis ne compose que sa majestueuse et déchirante *Cathédrale blessée*. La fin de la guerre marque l'entrée dans le modernisme des Années Folles, qui promeuvent une esthétique où la compositrice, comme beaucoup de ses contemporains, ne trouve plus sa place. Progressivement, elle quitte la scène et la vie publique pour se consacrer entièrement à la dernière partie de son œuvre: des pièces pour enfants et de la musique religieuse.


ASSOCIATION MEL BONIS

Le nom de Mel Bonis, largement oublié par l'historiographie musicale, n'a refait surface que récemment, grâce au travail d'archives entrepris par sa descendante. Mais sa vie et son œuvre, comme celles de bien d'autres femmes artistes de l'époque, restent encore jalonnées de trop grandes zones d'ombre. C'est pourquoi l'ouvrage *Mel Bonis, Parcours d'une compositrice de la Belle Époque* est d'utilité publique. Outre sa biographie, qui nourrit une passionnante réflexion sur la condition des compositrices, il offre également un des premiers catalogues raisonnés de son œuvre, ainsi qu'un début d'analyse de ses principales pièces. Un ouvrage majeur qui, nous l'espérons, contribuera à faire connaître l'artiste exceptionnelle qu'était Mel Bonis. ◆ **Lou Heliot**

✔ ***Mel Bonis, Parcours d'une compositrice de la Belle Époque,*** dirigé par Étienne Jardin, Actes Sud/ Palazzetto Bru Zane, 2020, 480 p., 48 €


piano
FRIENDS
GROTRIAN-STEINWEG
GROTRIAN-STEINWEG
GROTRIAN-STEINWEG
GROTRIAN-STEINWEG

32 PAGES DE PARTITIONS COMMENTÉES & DOIGTÉES



KEITH JARRETT

Gospel, jazz, classique...
Les grandes sources d'inspiration
du musicien américain
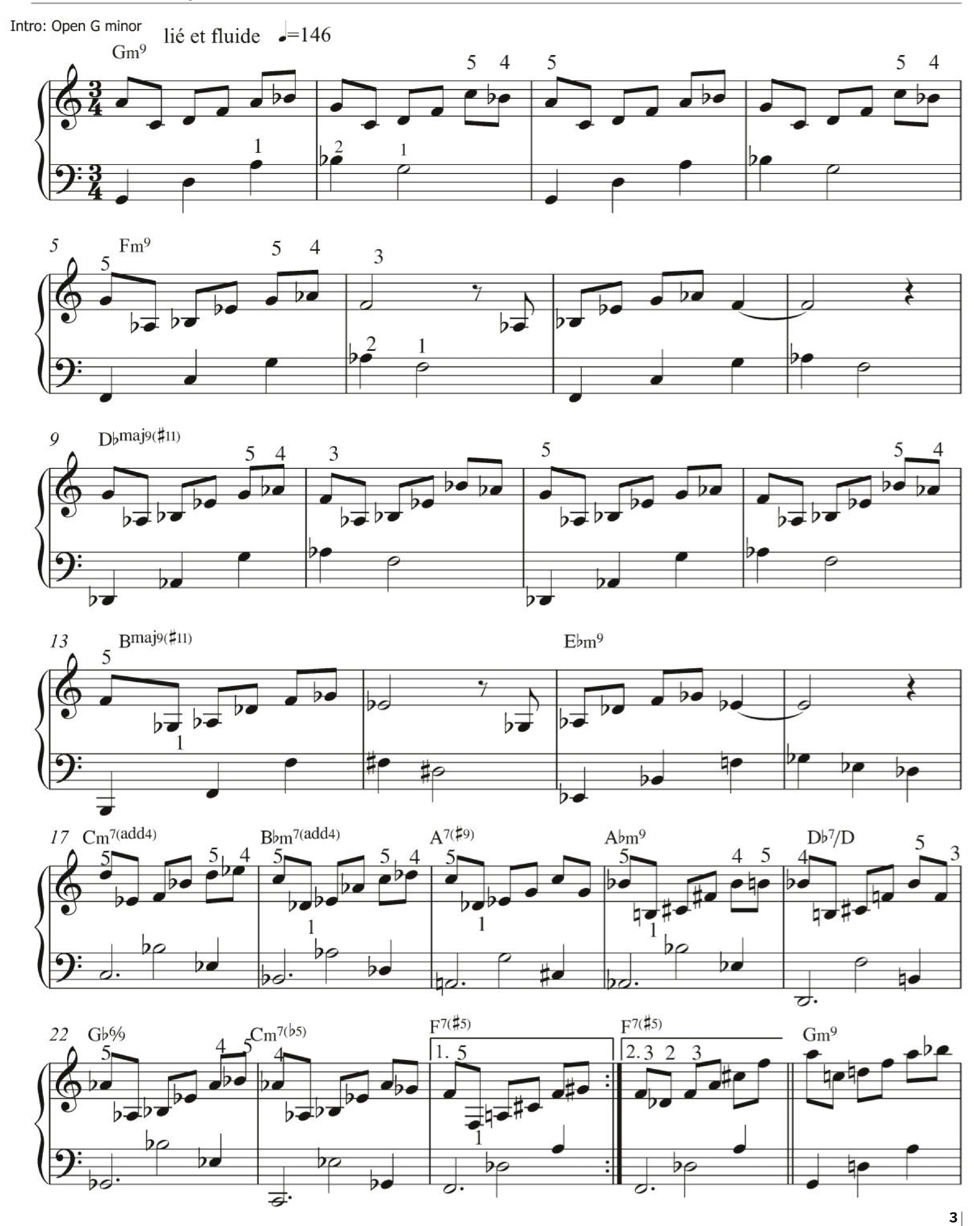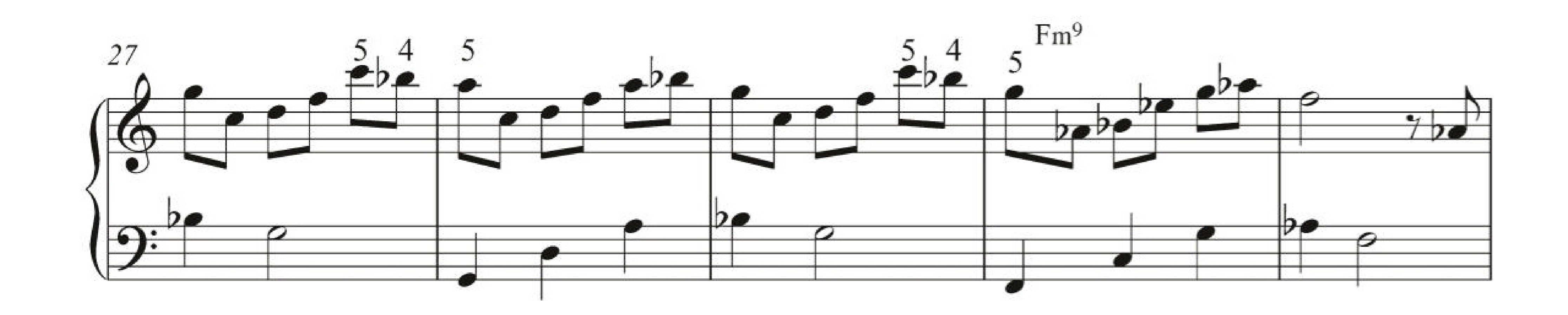
+

The Köln Concert
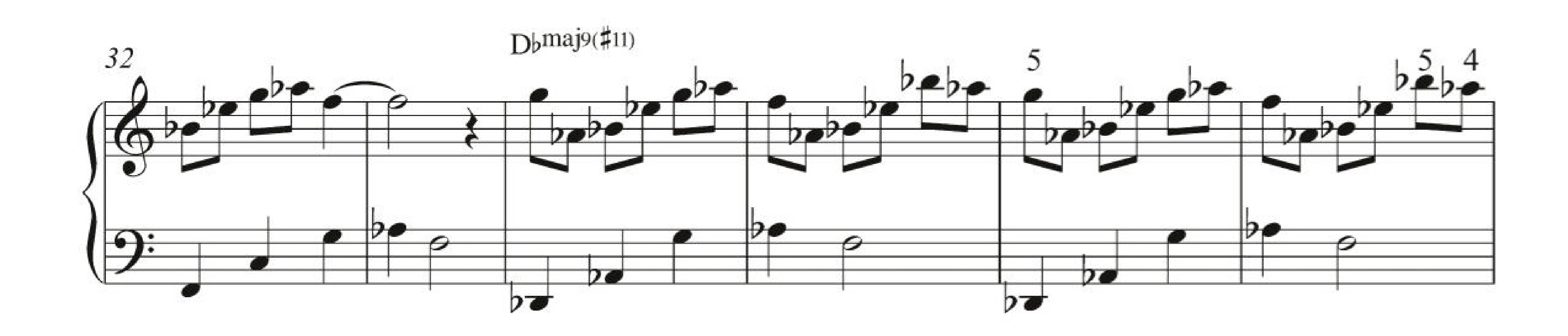
Part II c (ECM)
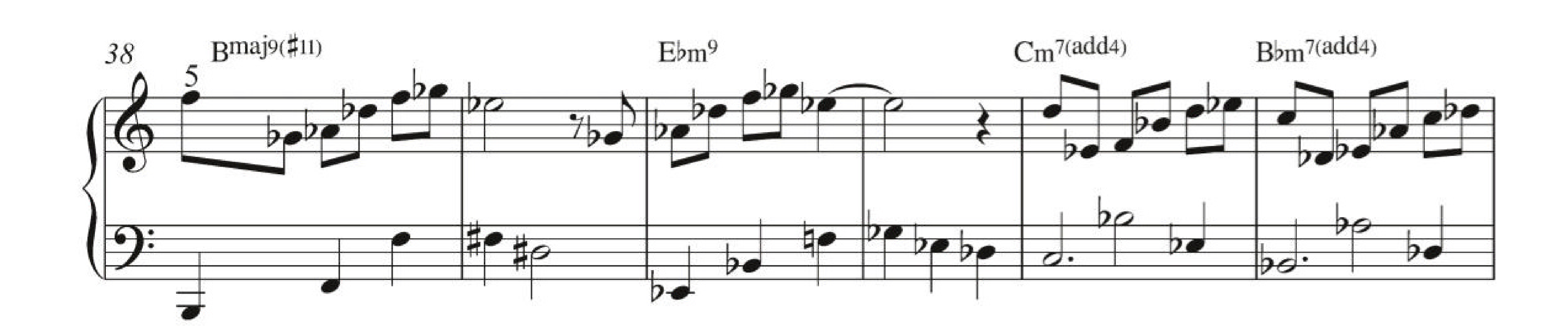
Pianiste
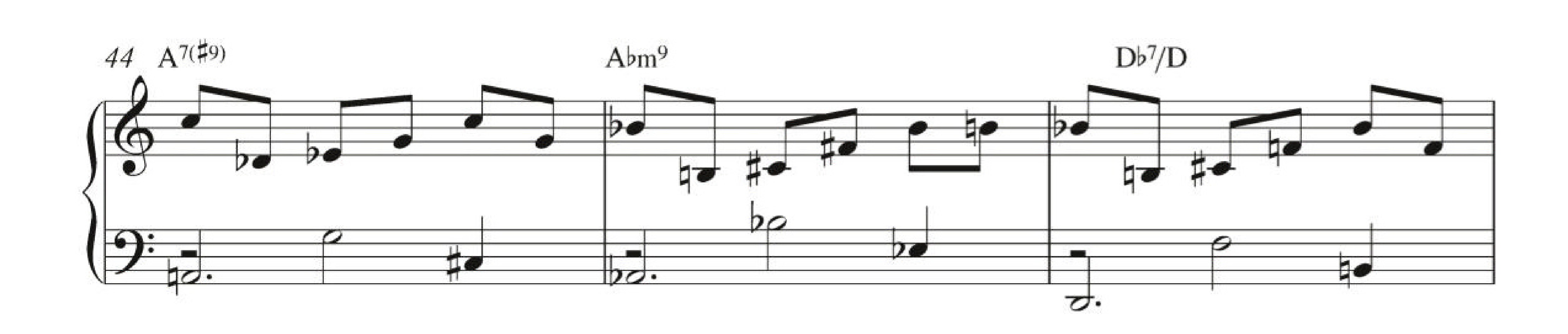
★★★☆☆ **Jacky Terrasson** Si le vin est bon (voir ses indications p. 42 du magazine)
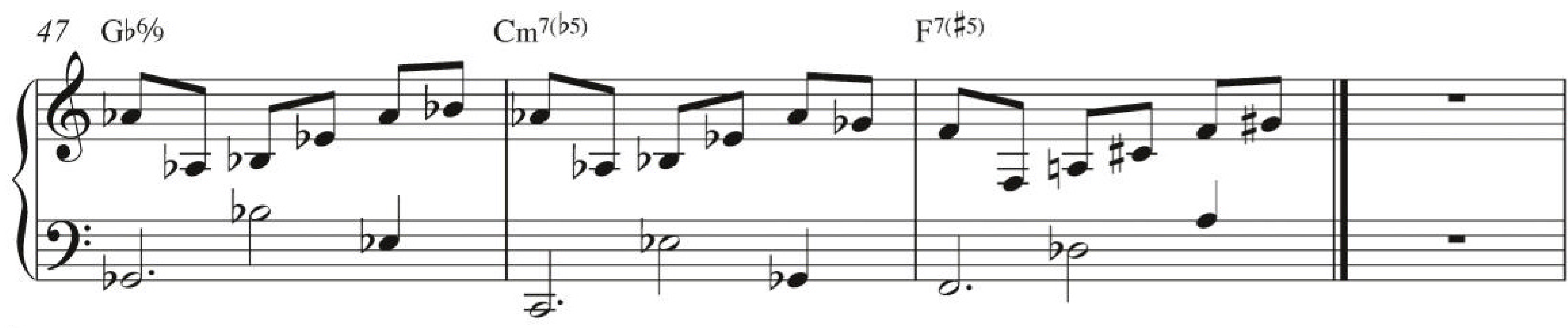



27
5
4
5
5
4
5
Fm9


32
D♭maj9(♯11)
5
5
4


38
5
Bmaj9(♯11)
E♭m9
Cm7(add4)
B♭m7(add4)


44
A7(♯9)
A♭m9
D♭7/D


47
G♭6/9
Cm7(♭5)
F7(♯5)

★☆☆☆☆ **I. Watts & T. A. Arne** Am I a Soldier of the Cross ?

☞CD pl. 1

Jouez chacune des quatre voix de ces chorals-gospels comme si vous étiez dans un fervent pupitre de choristes. Chantez à haute voix pour suivre le dessin mélodique des voix. Trouvez un son doucement rayonnant et équilibré. **Simon Zaoui**
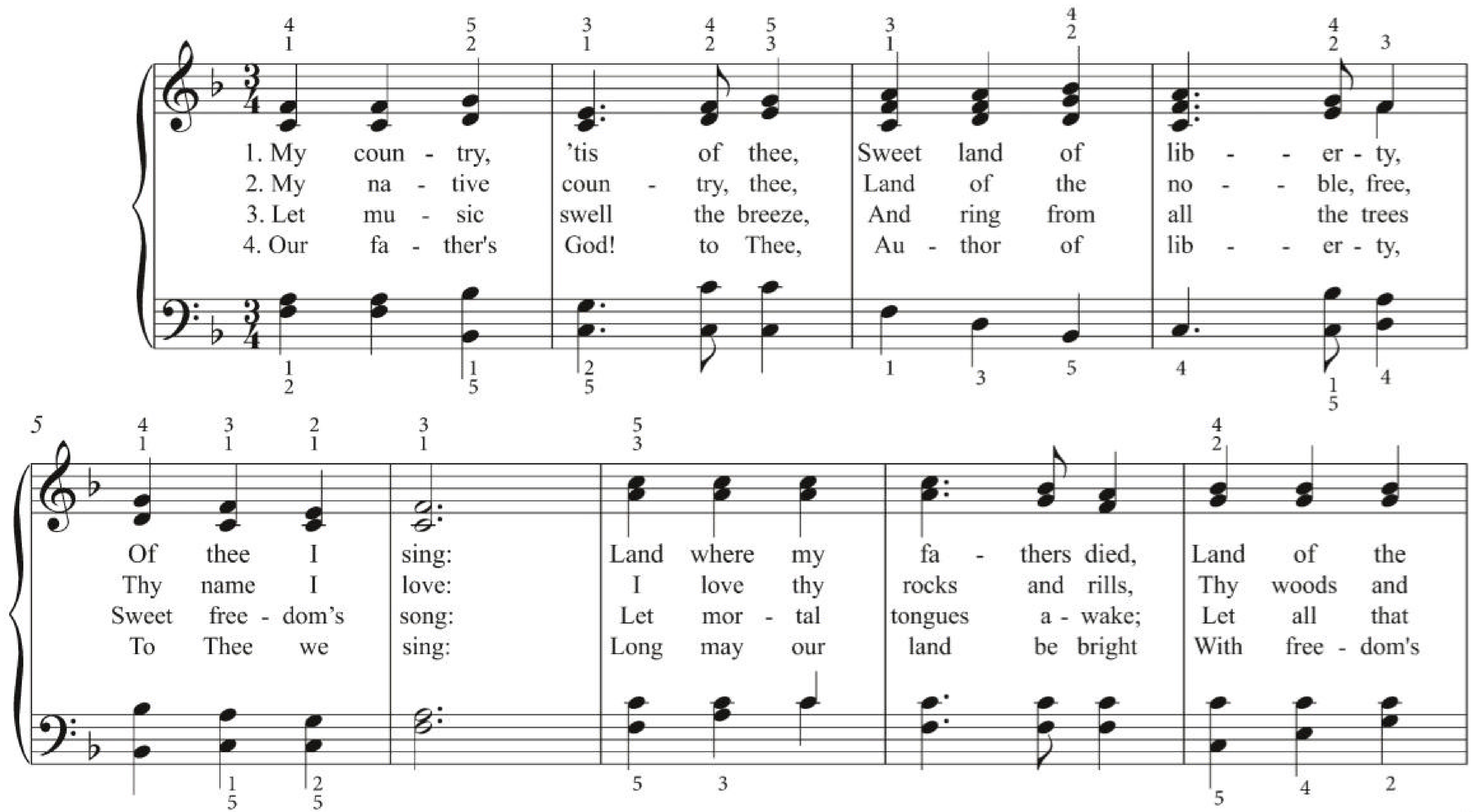
1. Am I a sol - dier of the cross – A fol-lower of the Lamb?
2. Must I be car - ried to the skies On flo - wery beds of ease,
3. Are there no foes for me to face? Must I not stem the flood?
4. Since I must fight if I would reign, In - crease my cour - age, Lord;

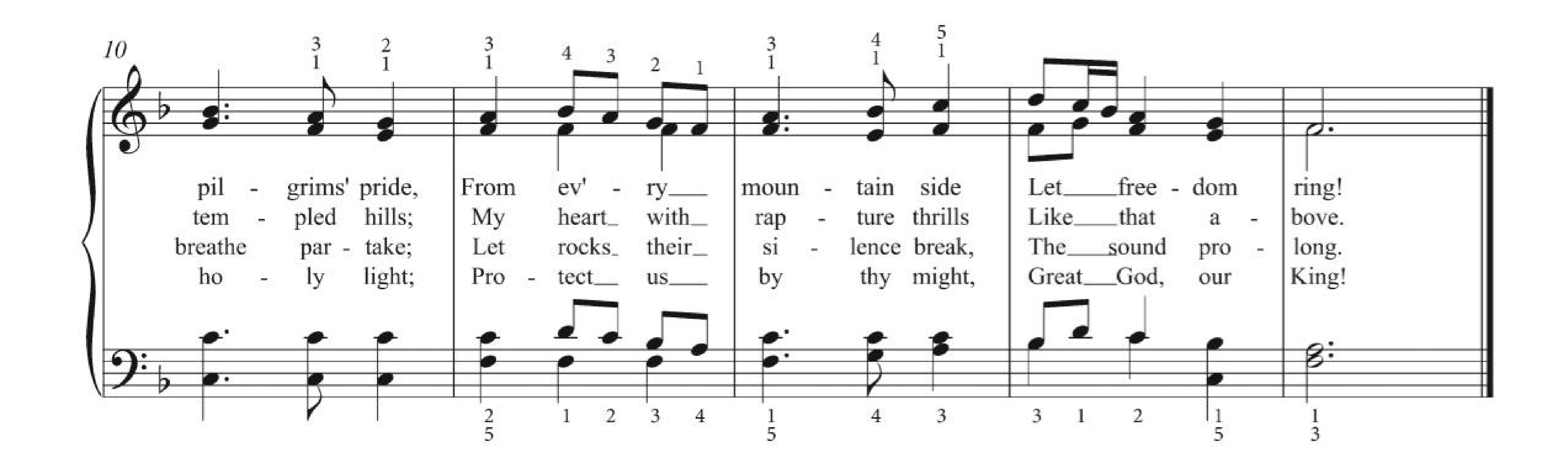
And shall I fear to own His cause, Or blush to speak His name?
While oth - ers fought to win the prize, And sai - led through bloody seas?
Is this vile world a friend to grace, To help me on to God?
I'll bear the toil, en - dure the pain, Sup - port - ed by Thy word.

★☆☆☆☆ **Samuel. F. Smith** America

☞CD pl. 2

Adaptation du *God Save the Queen* anglais, ici transformé en hymne à l'Amérique, pays de la liberté où *« Dieu est mon roi »*. **Simon Zaoui**





★☆☆☆☆ **Charles. H. Gabriel** How Lovely Is the Place

☞CD pl. 3

Simon Zaoui

1. O Lord of hosts, how love - ly is The place where Thou dost dwell!
2. My soul doth long, yea e - ven faint, Je - ho - vah's courts to see;
3. Be - hold, the spar - row find - eth out A home where - in to rest;
4. O Thou that art the Lord of hosts, That man is tru - ly blest,

The tab - er - na - cles of Thy grace In pleas - ant - ness ex - cel.
My heart and flesh are cry - ing out, O liv - ing God, for Thee.
The swal - low al - so for her - self Hath found a peace - ful nest.
Who, with un - shak - en con - fi - dence, On Thee a - lone doth rest.

REFRAIN

How love - - ly, how love - - ly the place where Thou dost dwell!___

How love - - ly, how love - ly the place where Thou dost dwell!



Georg Friedrich Haendel Sarabande, HWV 437

☞ CD pl.4

L'appui expressif de cette *Sarabande* se fait sur le deuxième temps de la mesure toutes les deux mesures. Respectez le silence qui suit cette tension. Une tension qui culmine sur l'avant-dernière mesure de chaque variation.

Simon Zaoui

Grave

p Tension

Détente
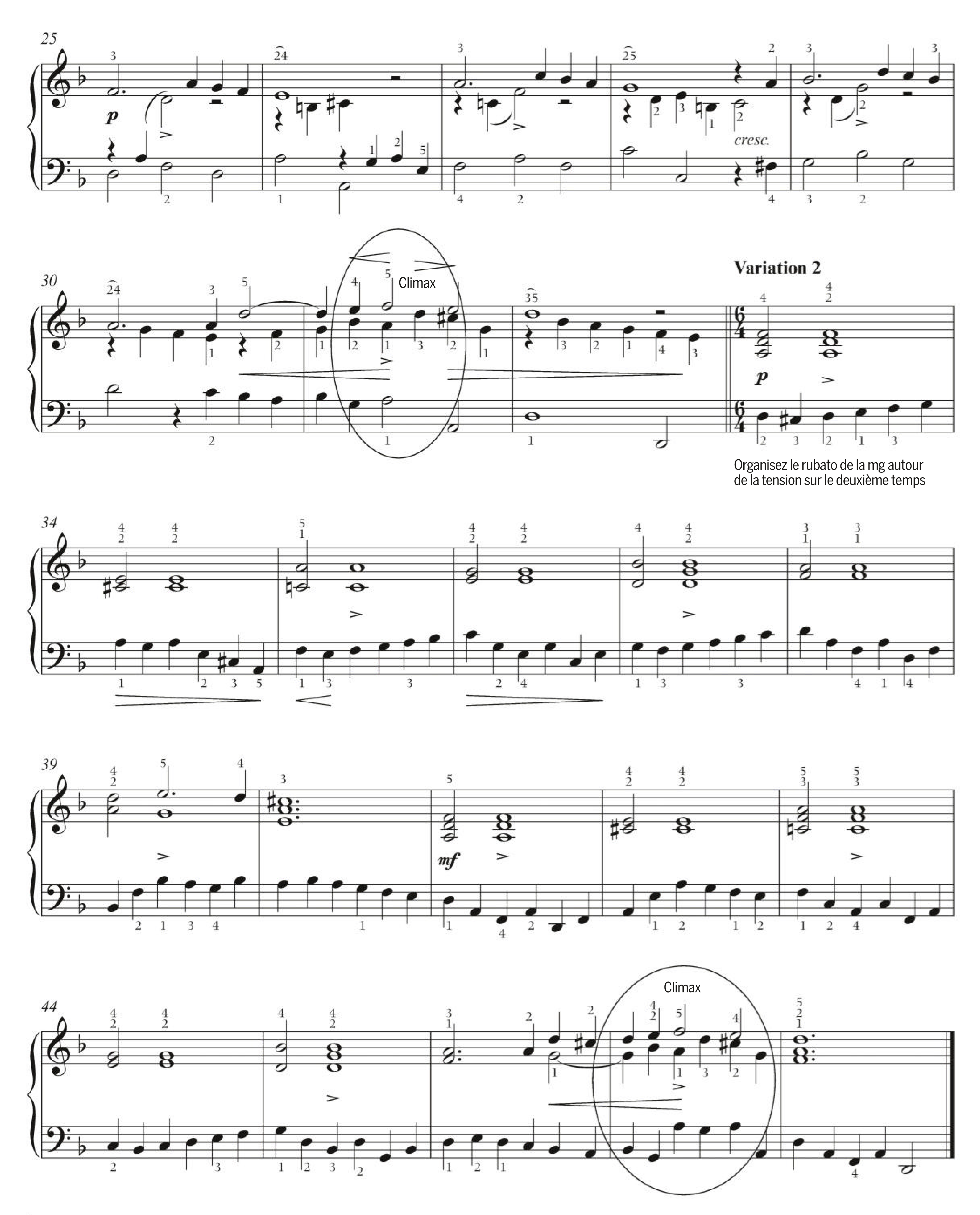
Phrasez les octaves de la mg pour créer la tension

cresc.

Climax

Variation 1 Entrée de la troisième voix : la quarte renforce la tension
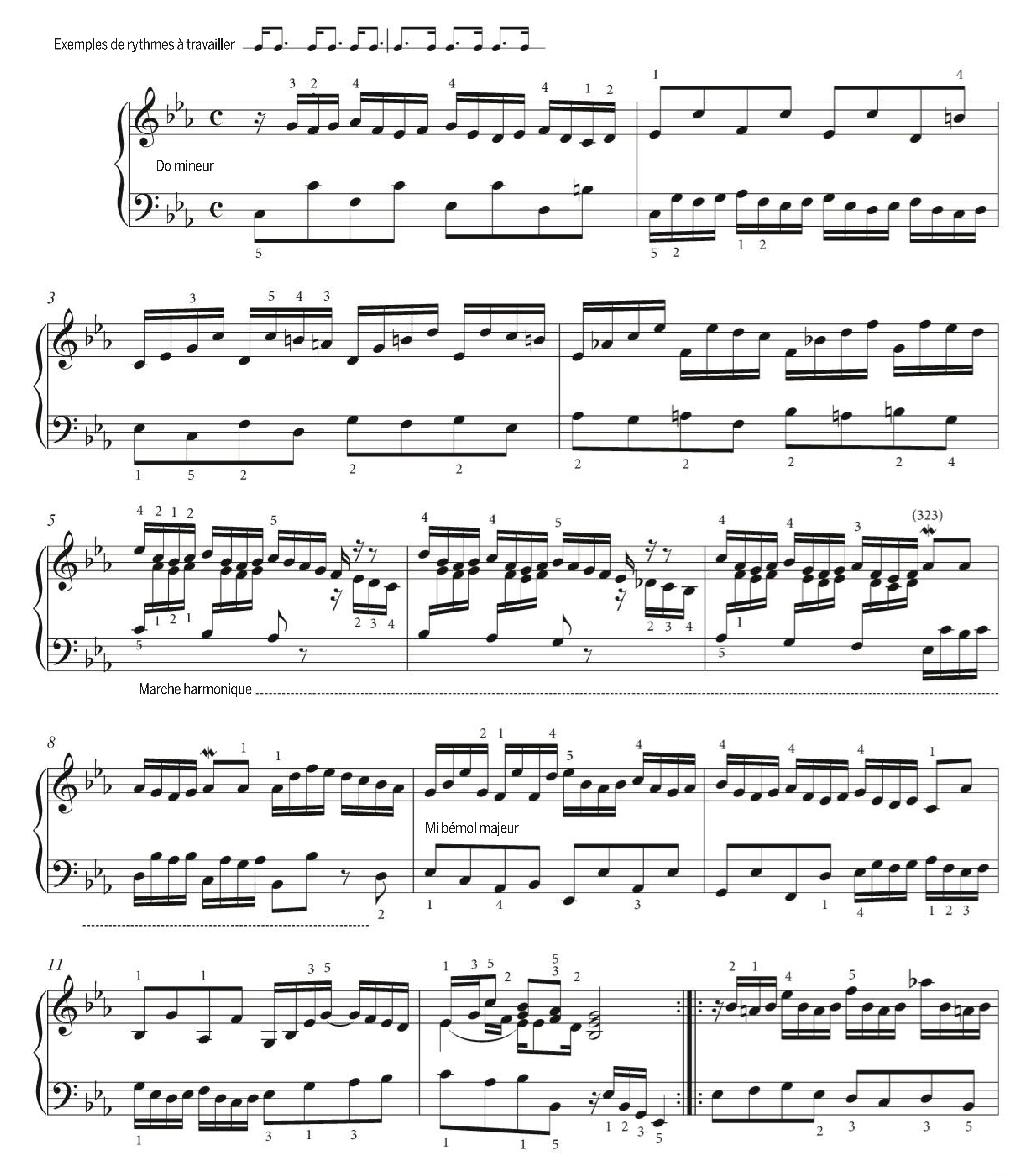
p *legato*
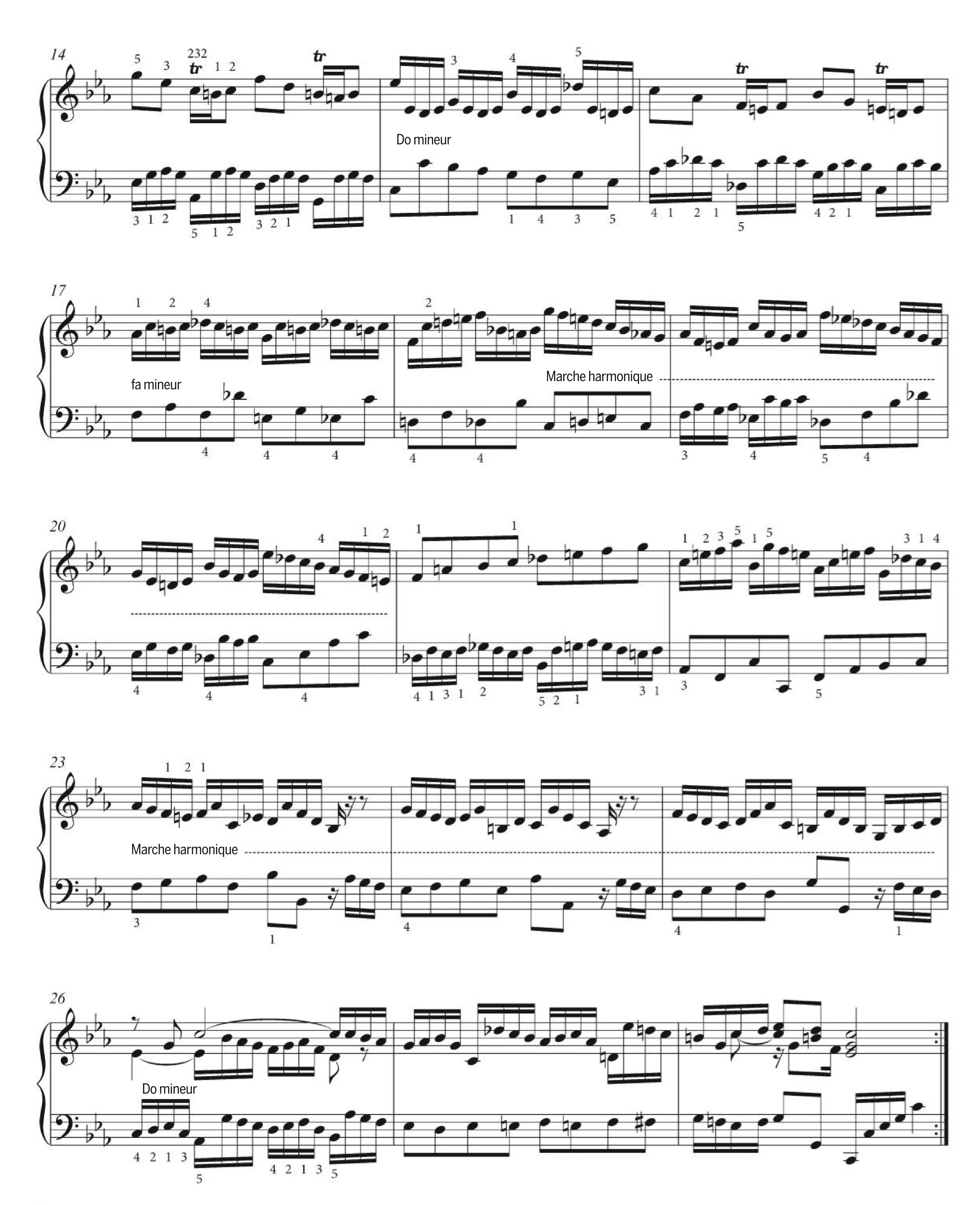

25
p
cresc.
30
Climax
Variation 2
Organisez le rubato de la mg autour
de la tension sur le deuxième temps
34
39
mf
44
Climax

Jean Sébastien Bach Le Clavier bien tempéré, Livre II, Prélude et Fugue n° 2
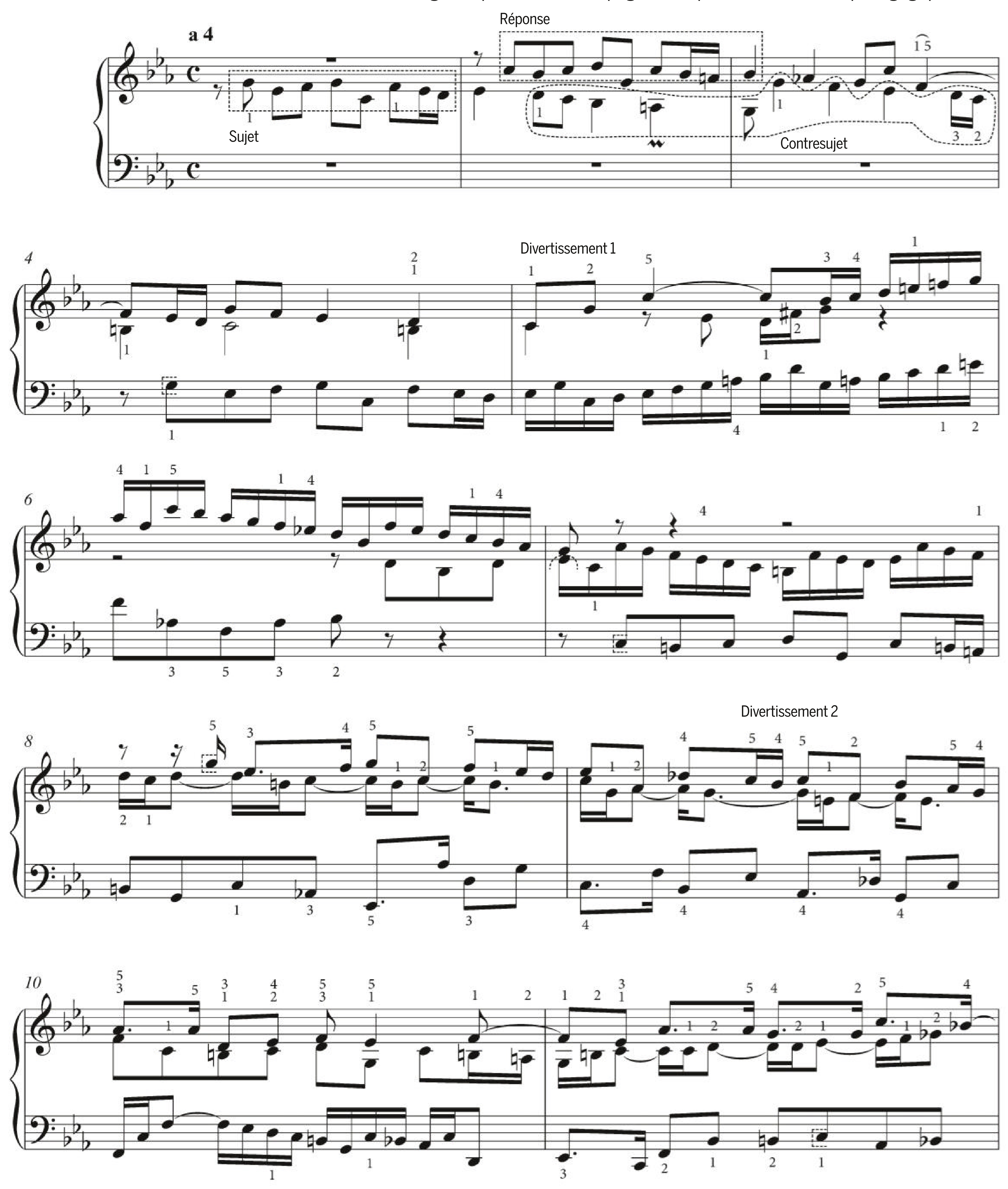
★★★★☆ ☞CD pl. 5 et 6
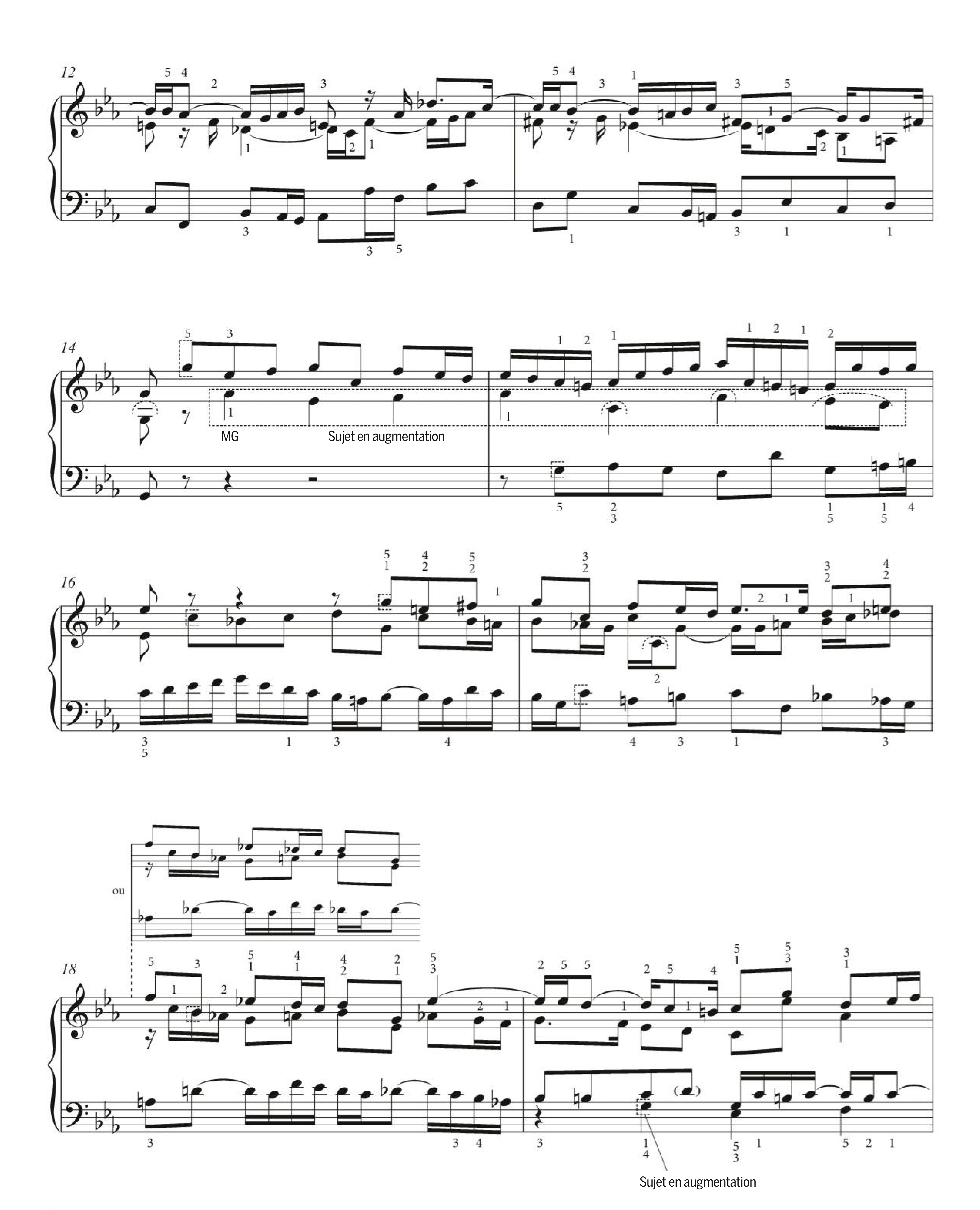
Un travail lent, puis au métronome, est indispensable. Utilisez aussi des rythmes comme proposé ci-dessous pour travailler l'égalité des doubles croches, aux deux mains. **Simon Zaoui**
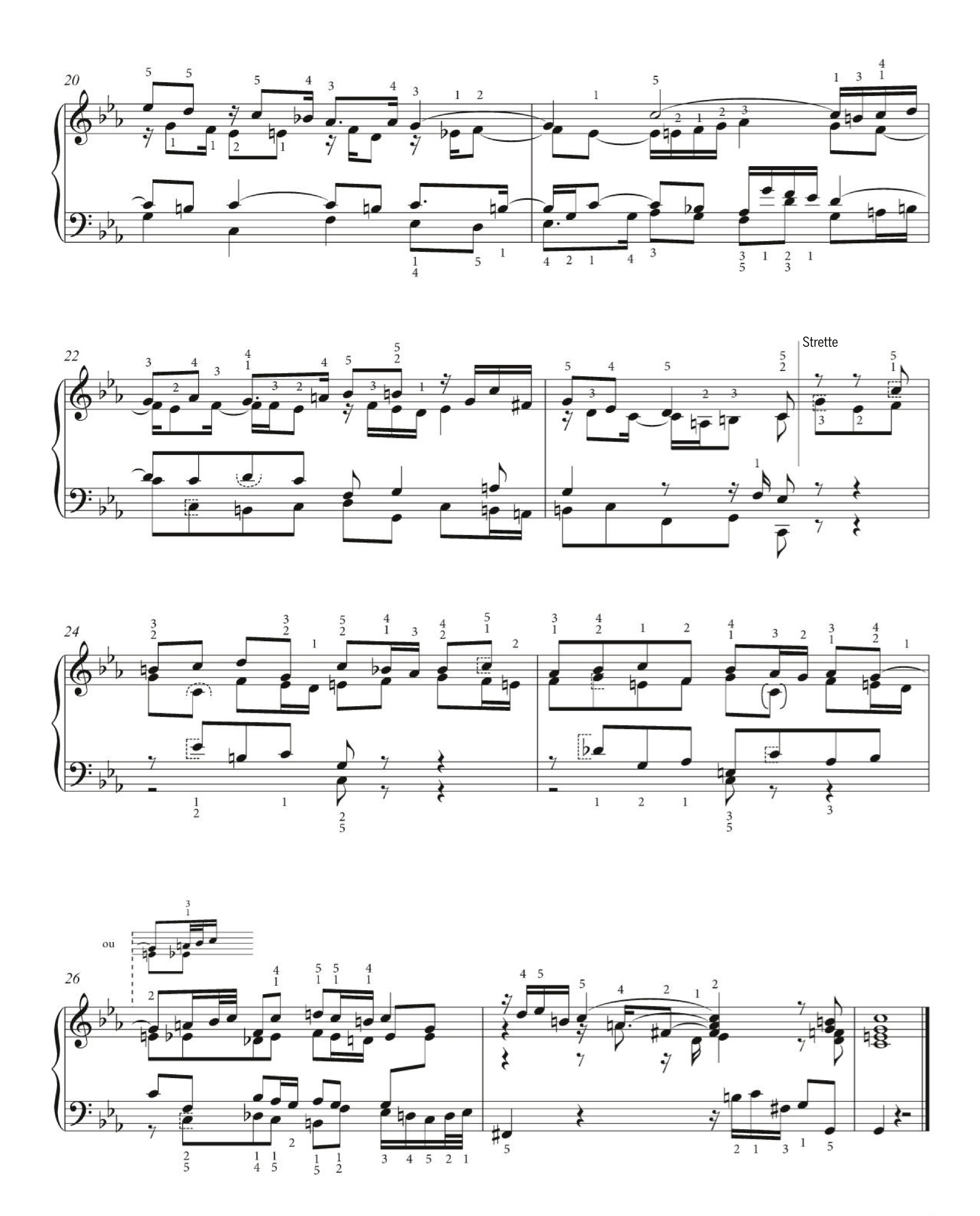



Do mineur
fa mineur
Marche harmonique
Marche harmonique
Do mineur

Fugue nº2 Jouez lentement chaque voix individuellement. Puis, essayez de chanter une voix tout en jouant une autre. Comme pour le prélude, tous les tempi sont possibles à partir du moment où vous entendez et suivez toutes les voix simultanément. Pour la structure de la fugue, reportez-vous à la page correspondante du cahier pédagogique.




MG
Sujet en augmentation
ou
Sujet en augmentation
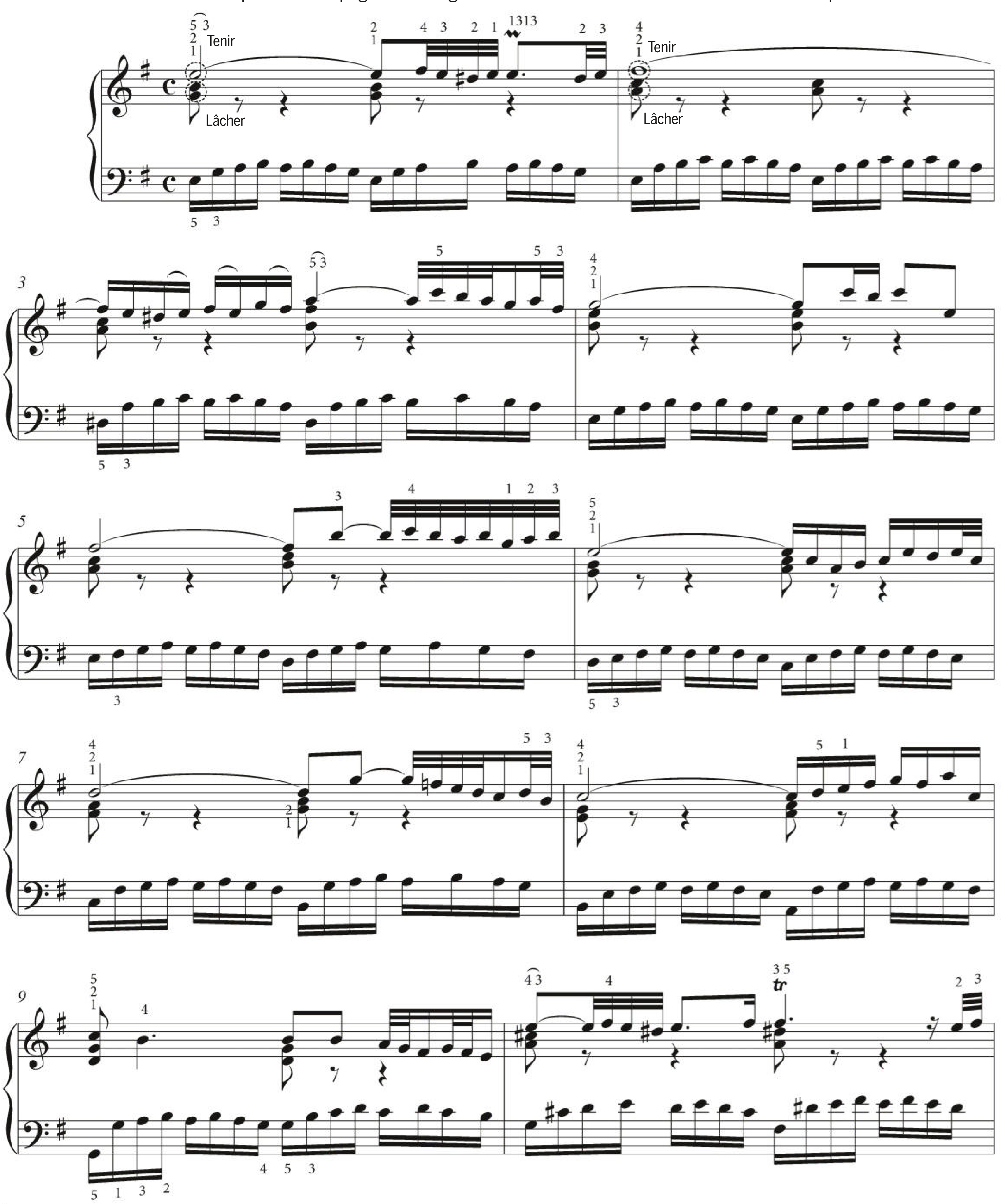

Strette
ou
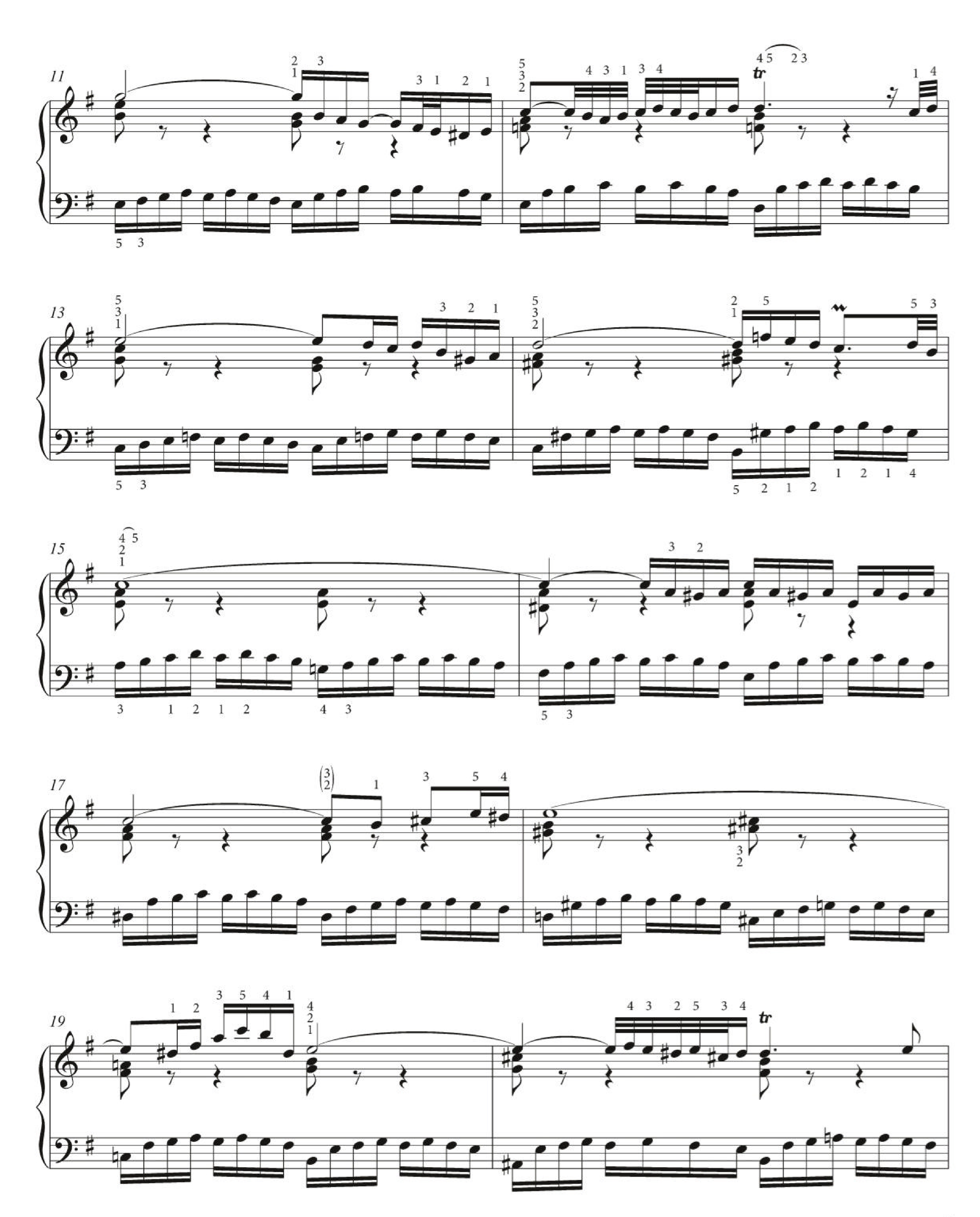
Jean Sébastien Bach Le Clavier bien tempéré, Livre I, Prélude nº 10
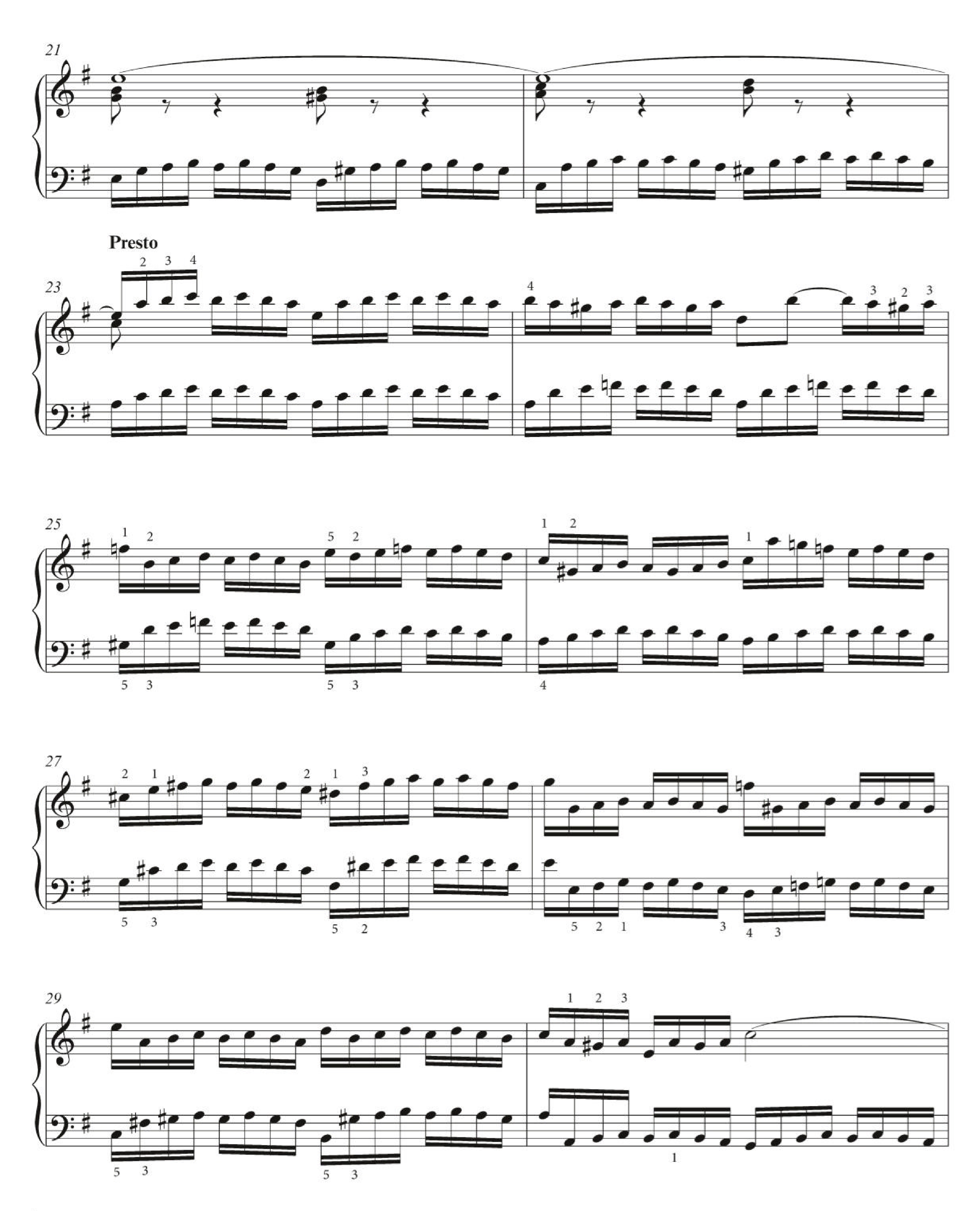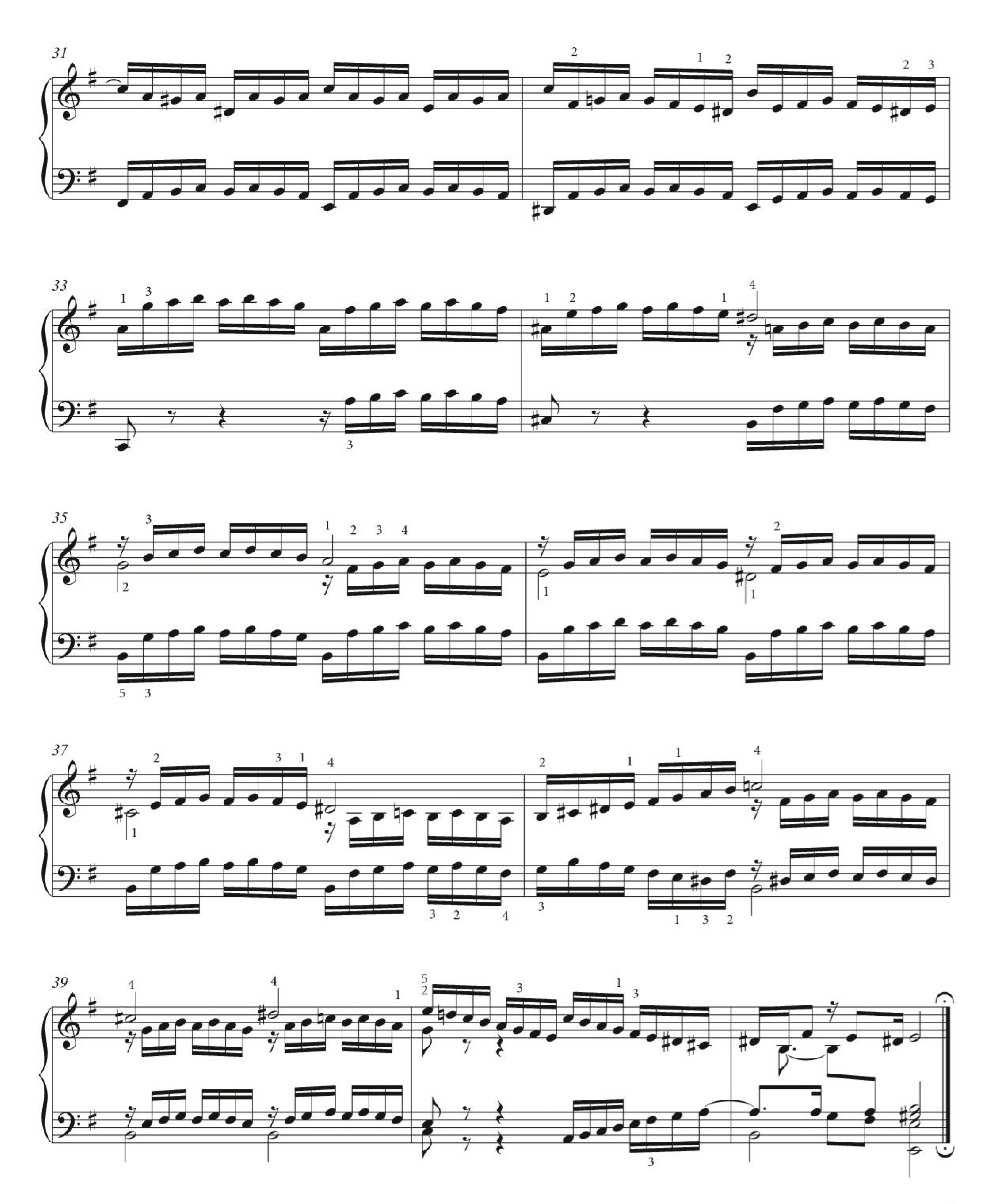
★★★☆☆

☞ CD pl. 7

Un des rares préludes de Bach qui comporte une indication de tempo (*presto* mes. 23). Veillez à tenir les notes longues à la MD et à lâcher les croches qui les accompagnent. La régularité des doubles croches de la MG doit être implacable. **S. Zaoui**






Presto
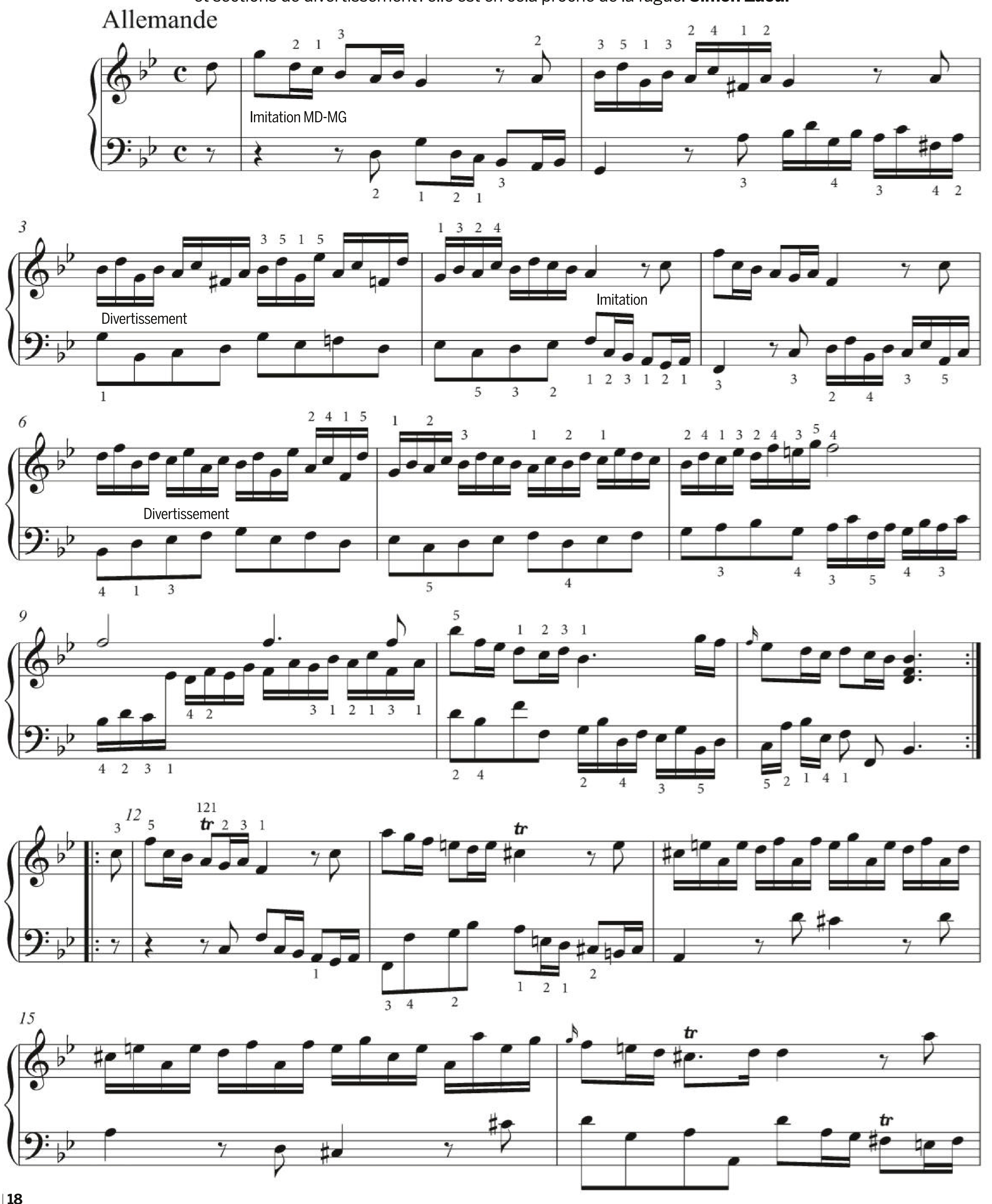

31
33
35
37
39
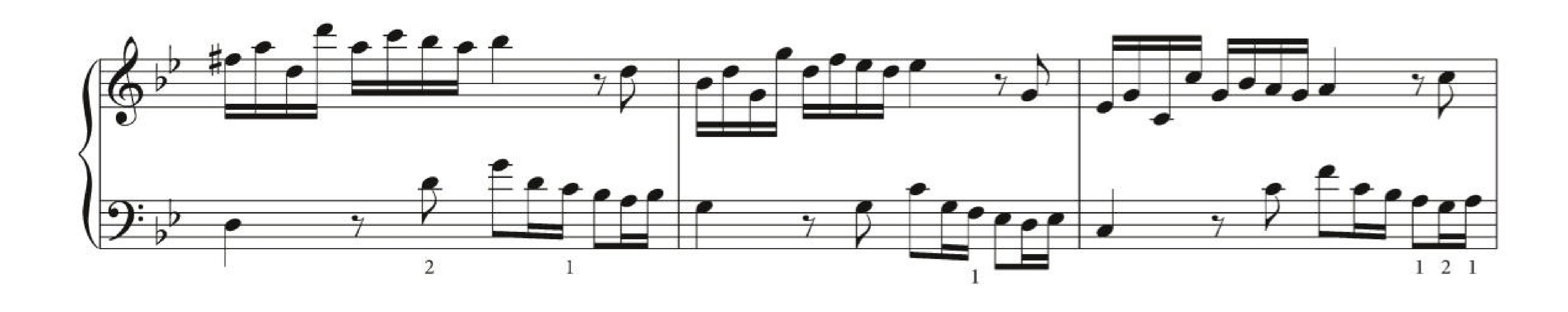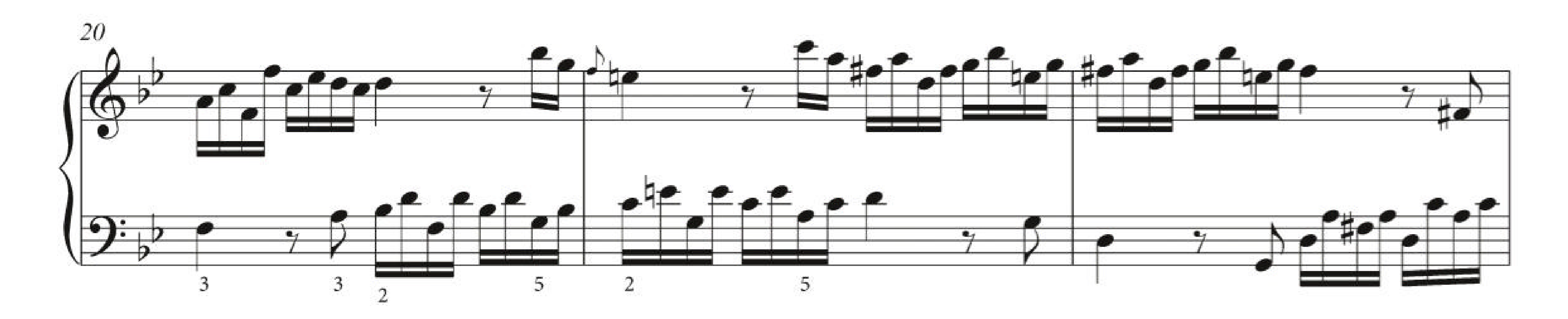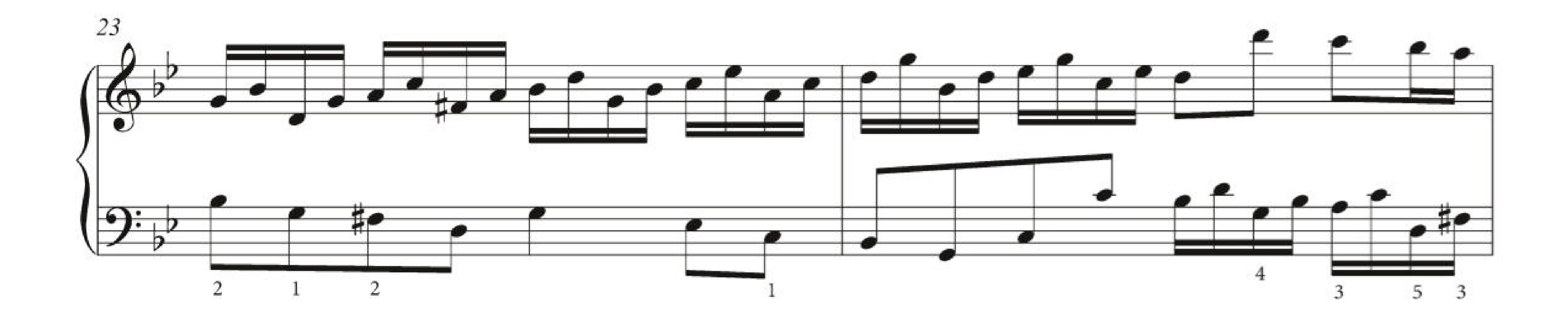
Georg Friedrich Haendel Suite nº 2, HWV 452, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue

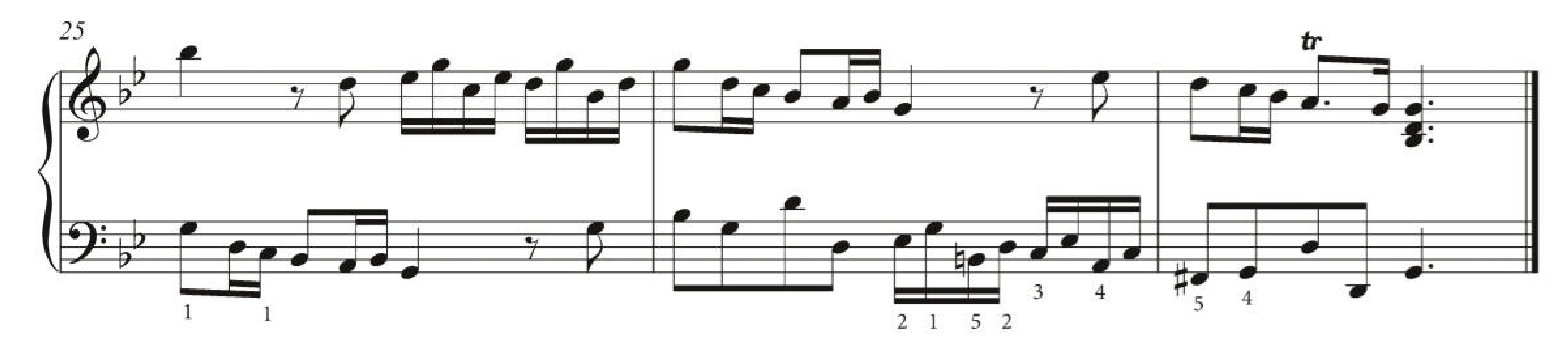
★★★★☆

☞ CD pl. 8 à 11
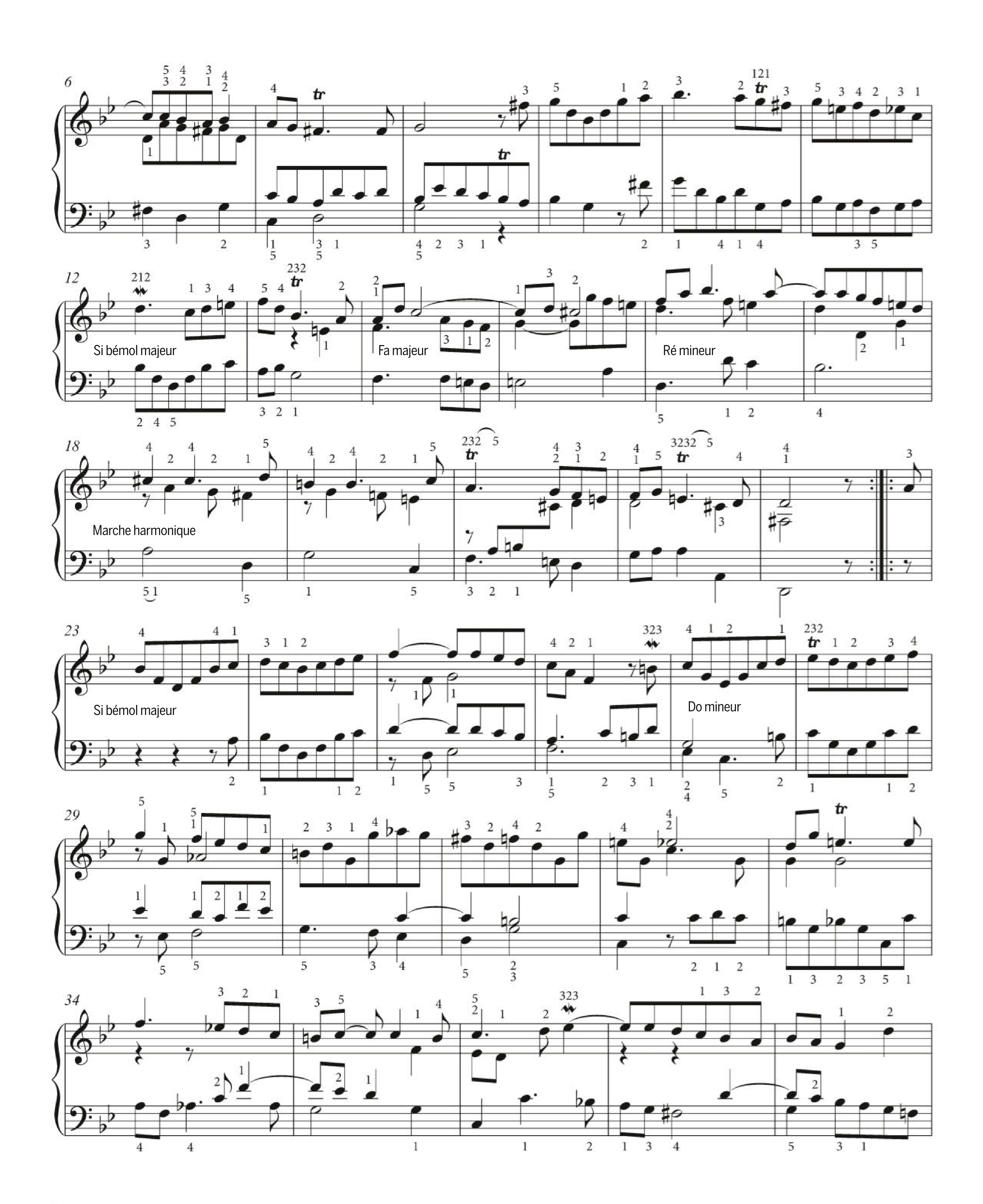
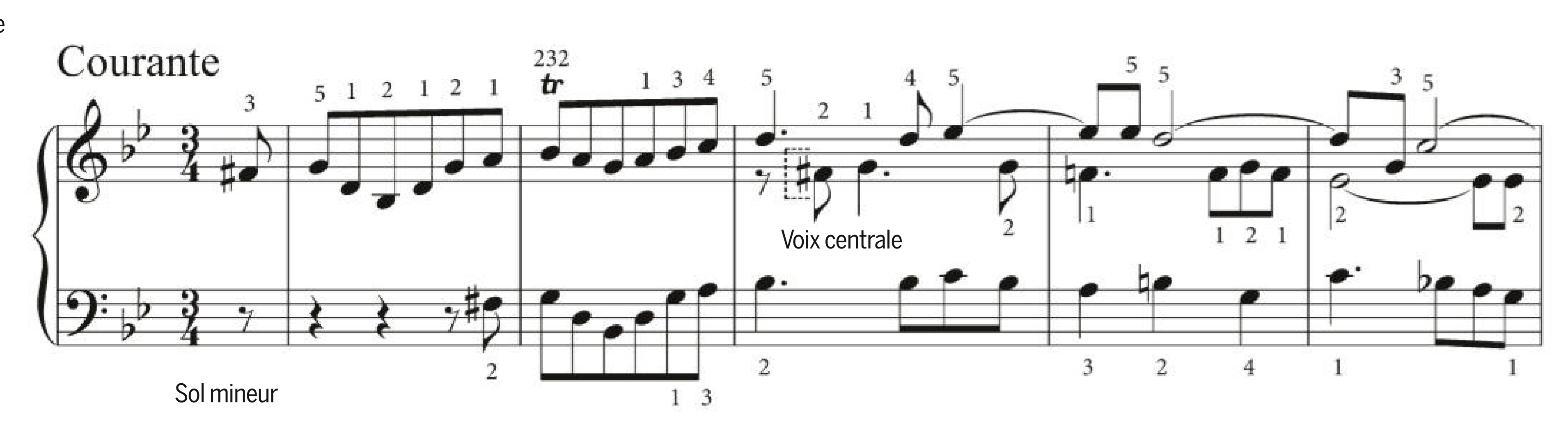
D'un tempo modéré, l'Allemande est tout en rigueur et en rhétorique. Elle alterne imitations entre les deux mains et sections de divertissement : elle est en cela proche de la fugue. **Simon Zaoui**





La courante est une danse rapide et ternaire, qui porte très bien son nom : cherchez à jouer un dialogue haletant entre vos deux mains tout en prenant garde à la voix centrale qui passe d'une main à l'autre
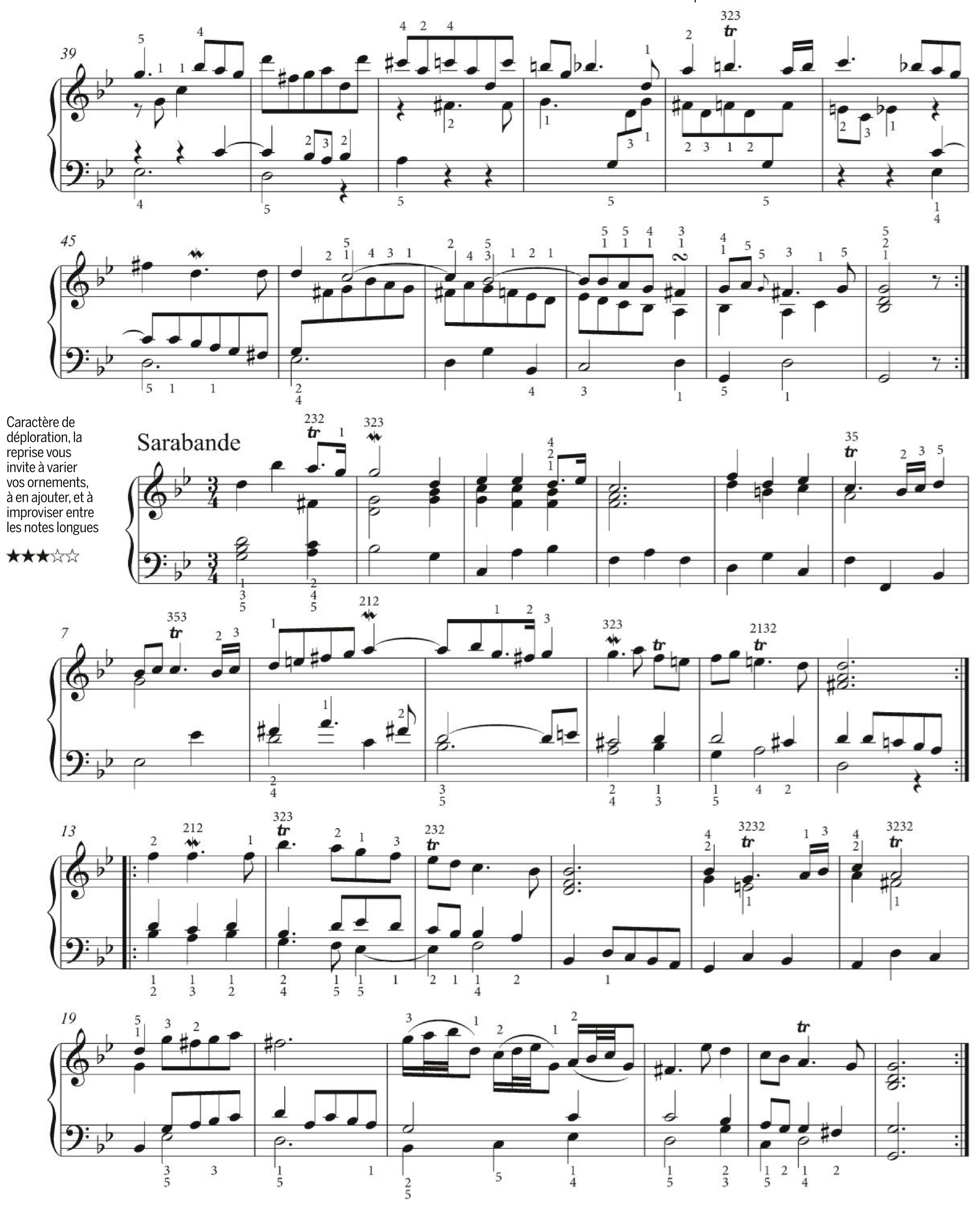



Si bémol majeur
Fa majeur
Ré mineur
Marche harmonique
Si bémol majeur
Do mineur
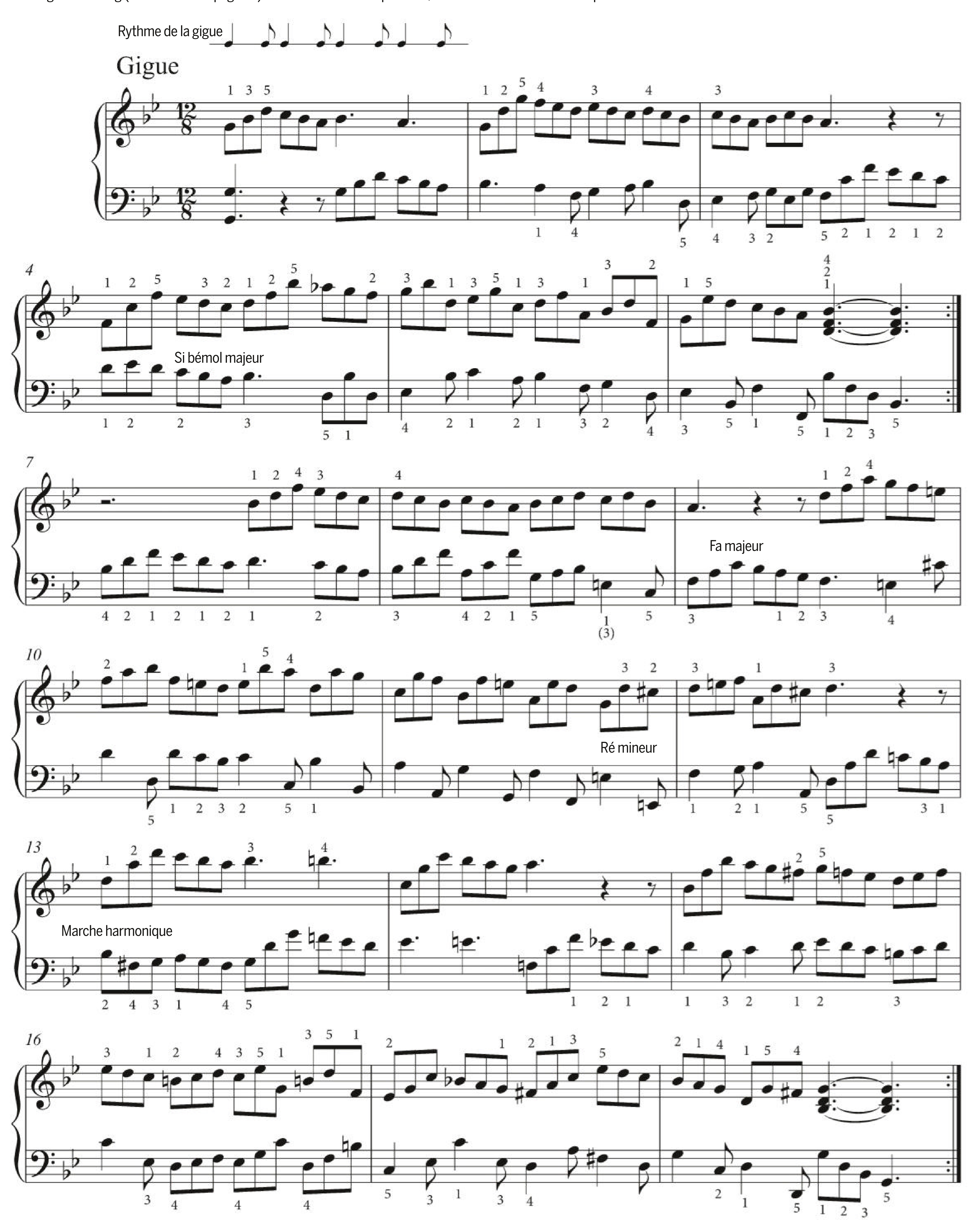
Marche harmonique vers sol mineur

Caractère de déploration, la reprise vous invite à varier vos ornements, à en ajouter, et à improviser entre les notes longues

★★★☆☆



La gigue est le mouvement le plus rapide et rythmique de la suite baroque. On pourrait même imaginer que son rythme caractéristique noire-croche est à l'origine du swing (voir Fats Waller page 24). Les deux mains se répondent, se cherchent et se défient en permanence. Amusez-vous !
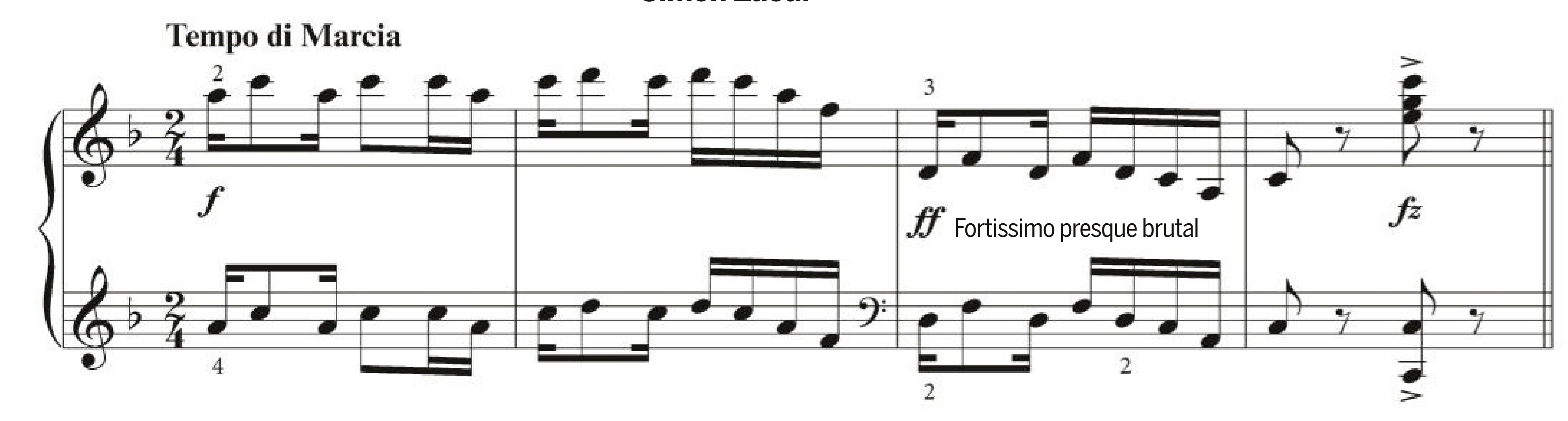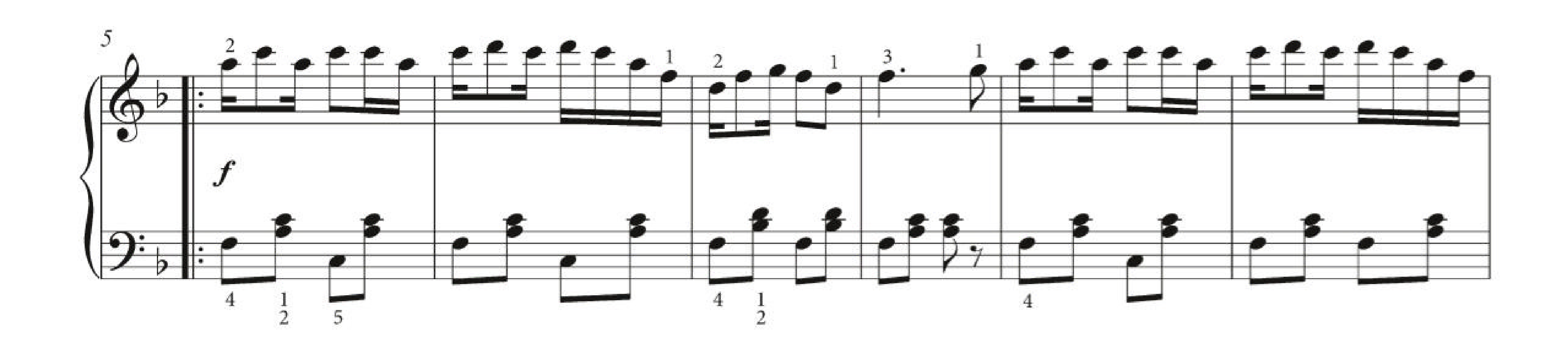




G. D. Barnard Alabama Dream (extrait)
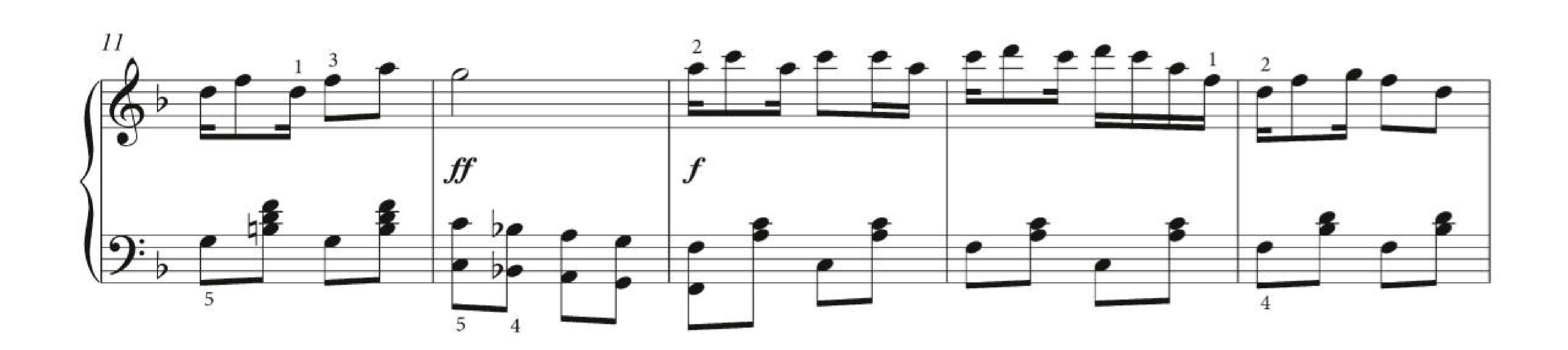
☞CD pl. 12

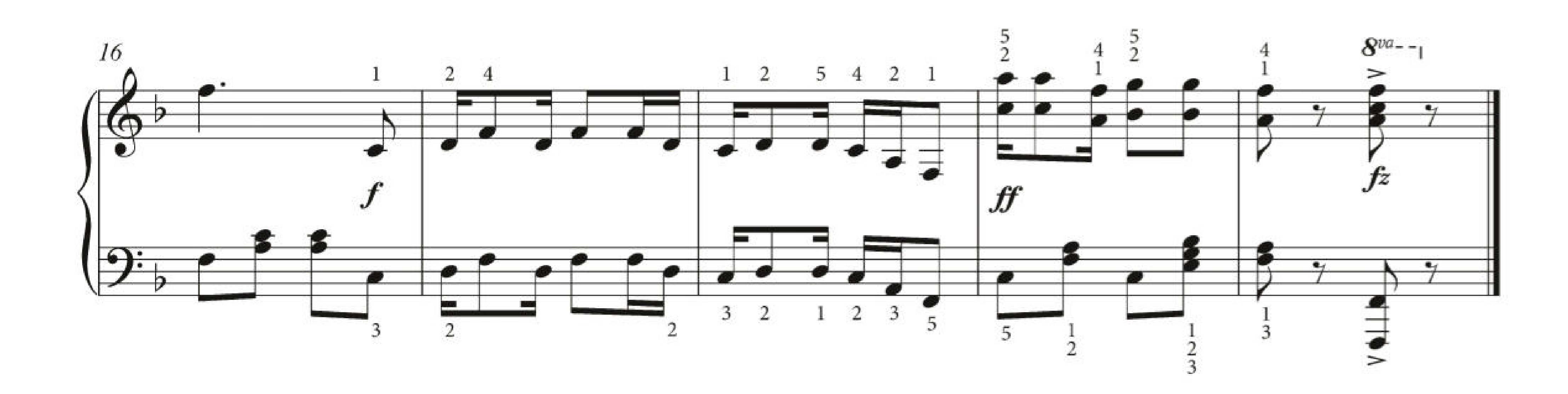
Enjoué et presque naïf, avec des doubles croches précises et chaloupées, tandis que l'accompagnement de la main gauche reste impertubable.

Simon Zaoui











Fats Waller Comin' Thro' the Rye

☞CD pl. 13

Tendrement nostalgique. Trouvez le swing des croches à la MD comme suggéré, tout en gardant la liberté de la chanson populaire écossaise que Fats Waller arrange ici. **Simon Zaoui**

"Tempo de Highland Fling"

L.H.
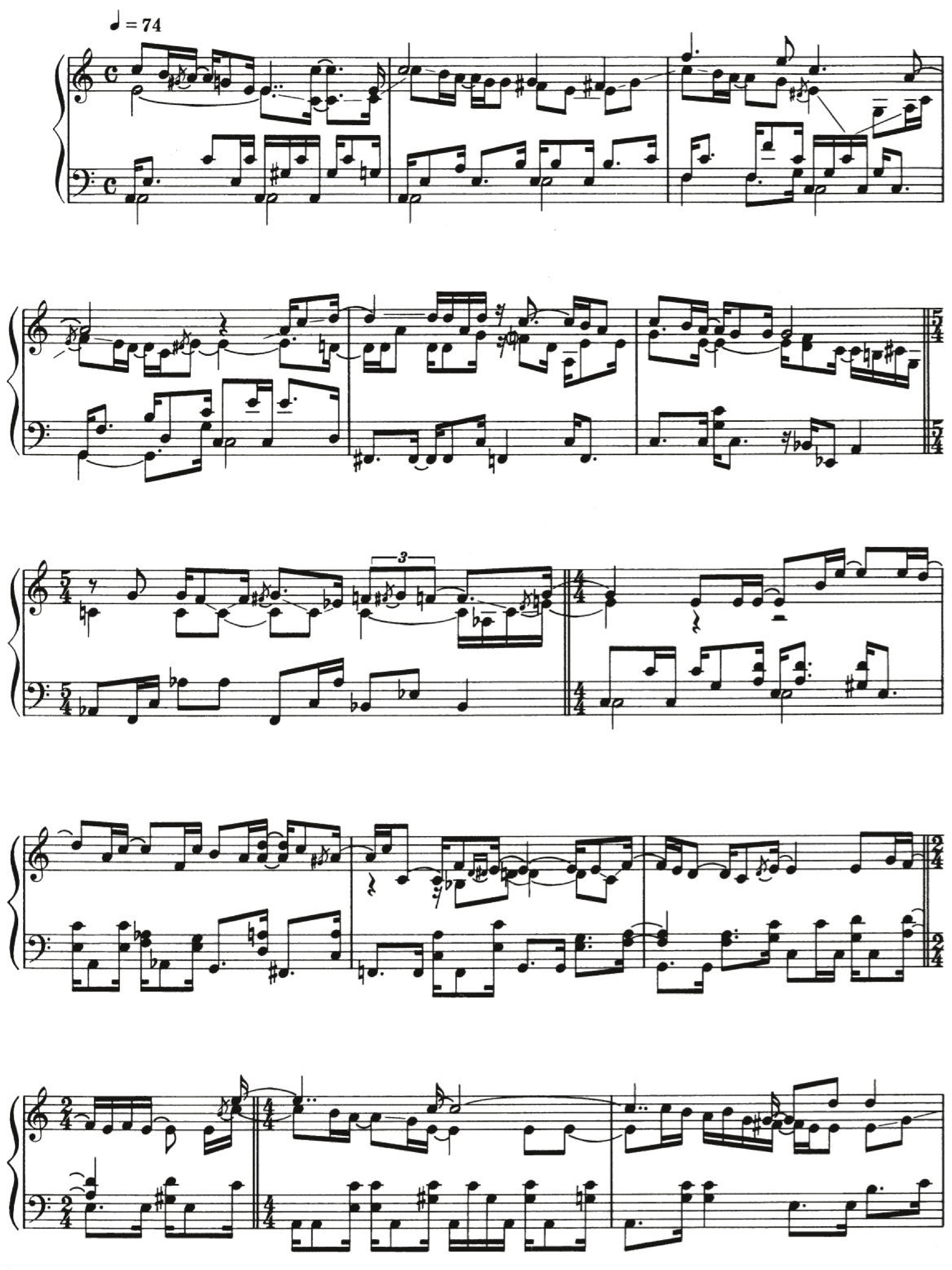
KEITH JARRETT
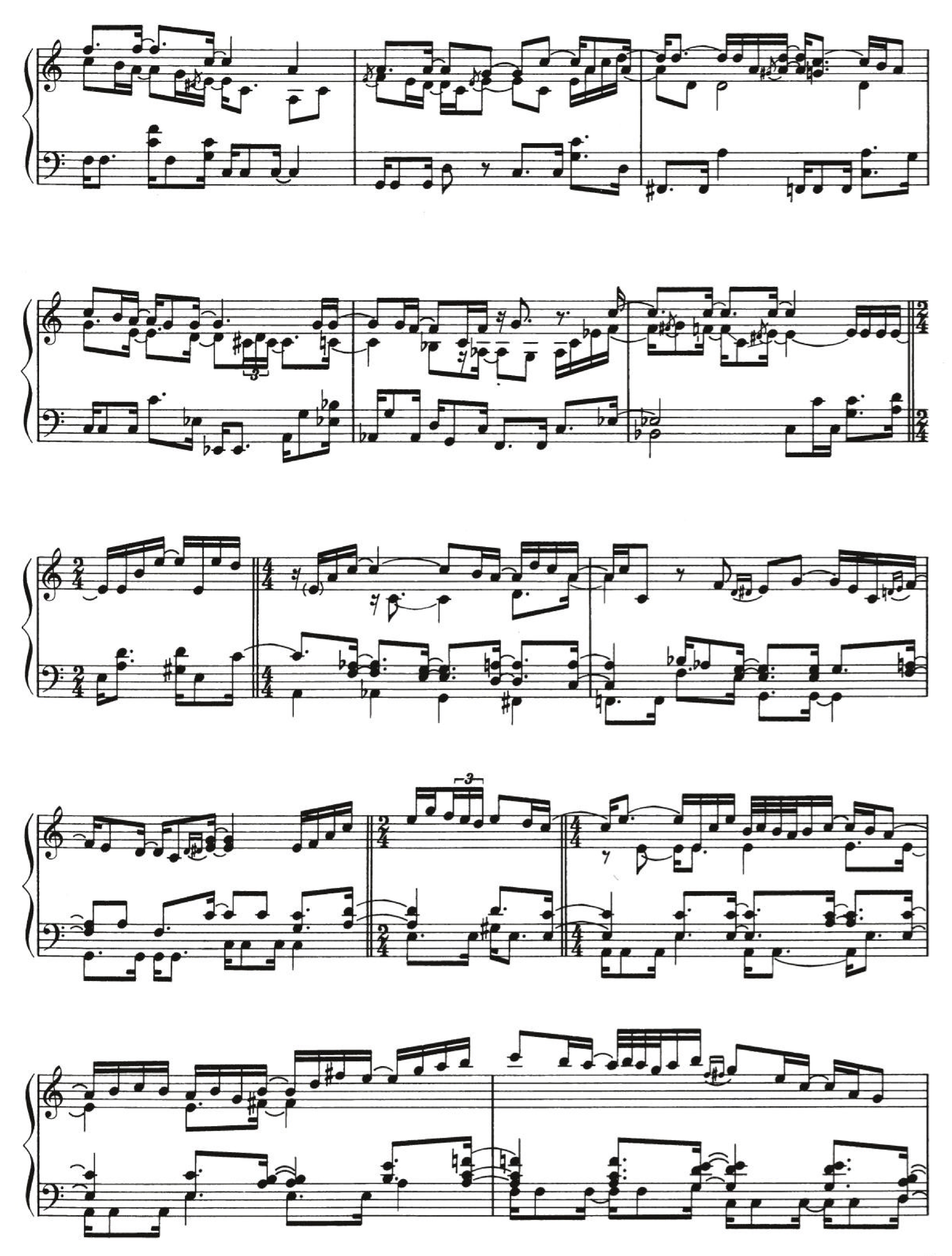
The Köln Concert
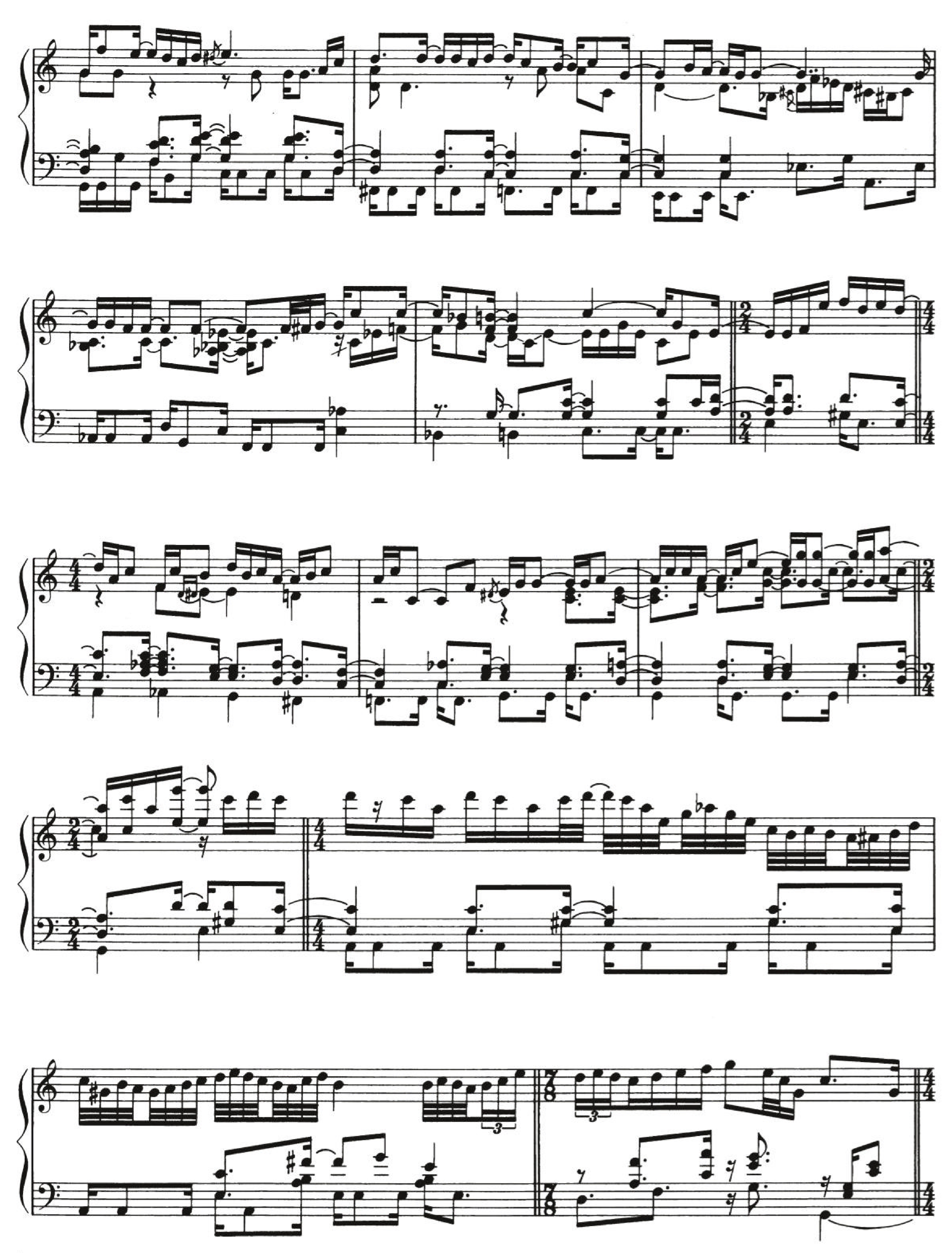
Part II c (ECM)
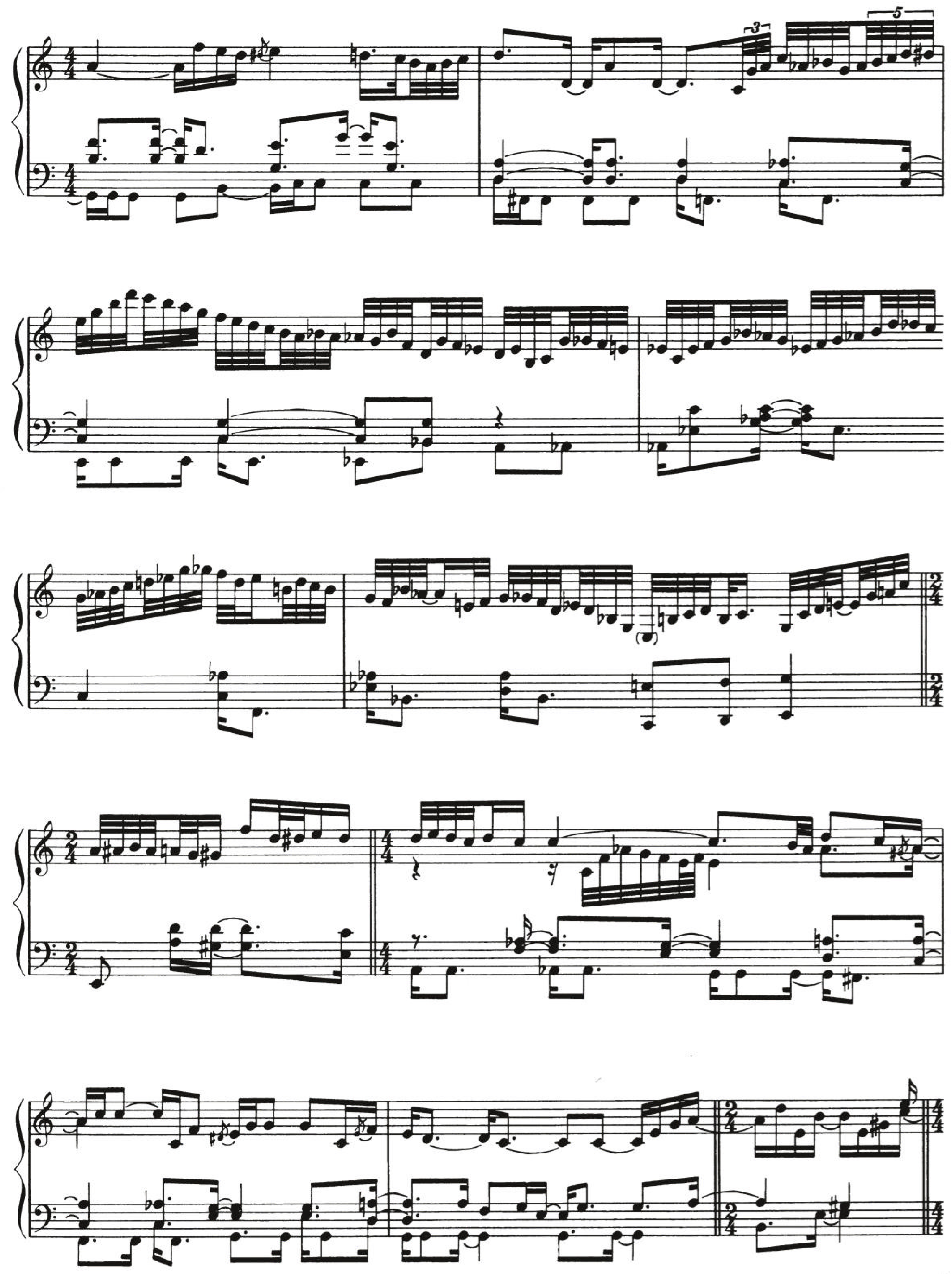


➜ Retrouvez la leçon de
Benjamin Moussay p. 44 et les conseils
de **Paul Lay** p. 52 du magazine
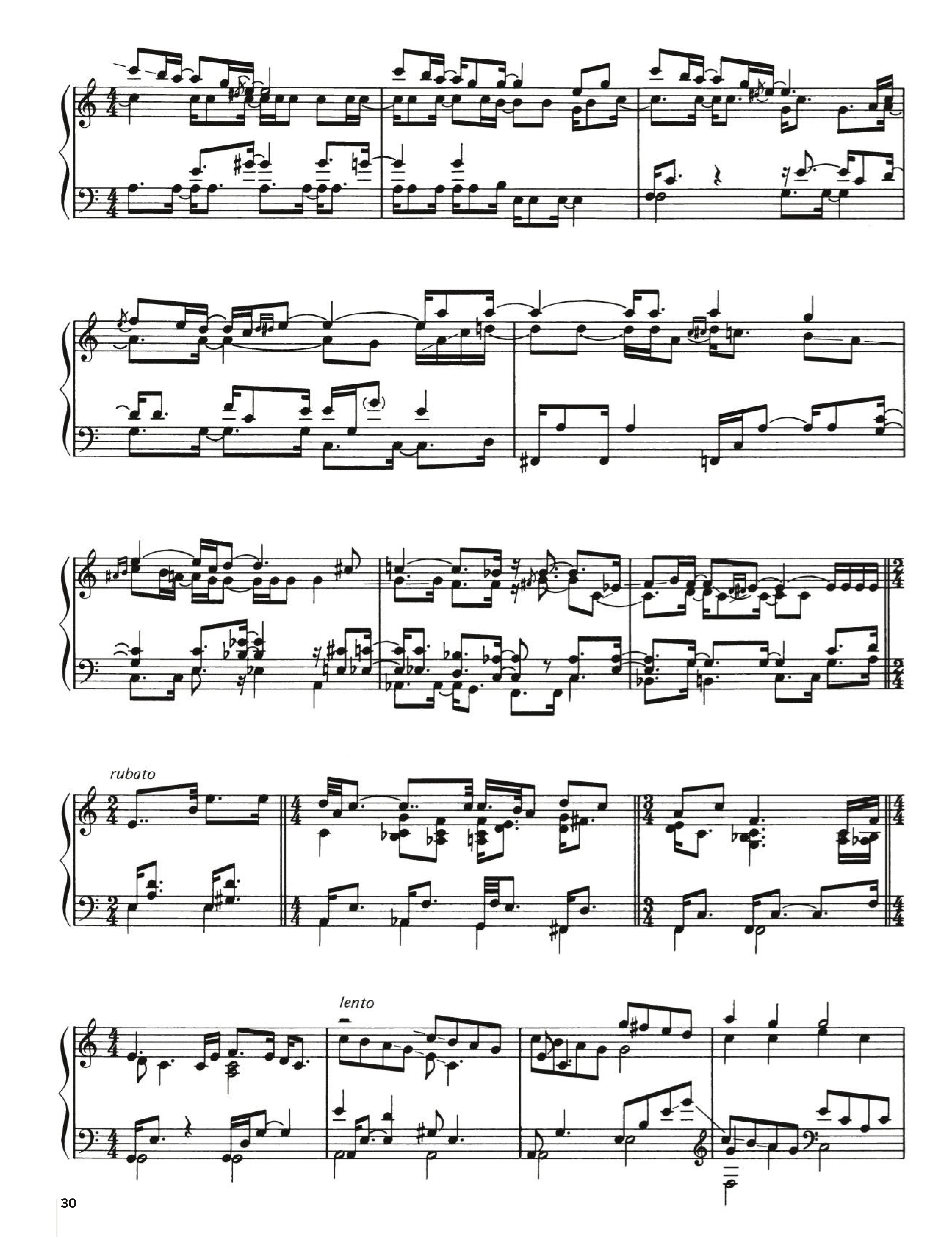

♩ = 74
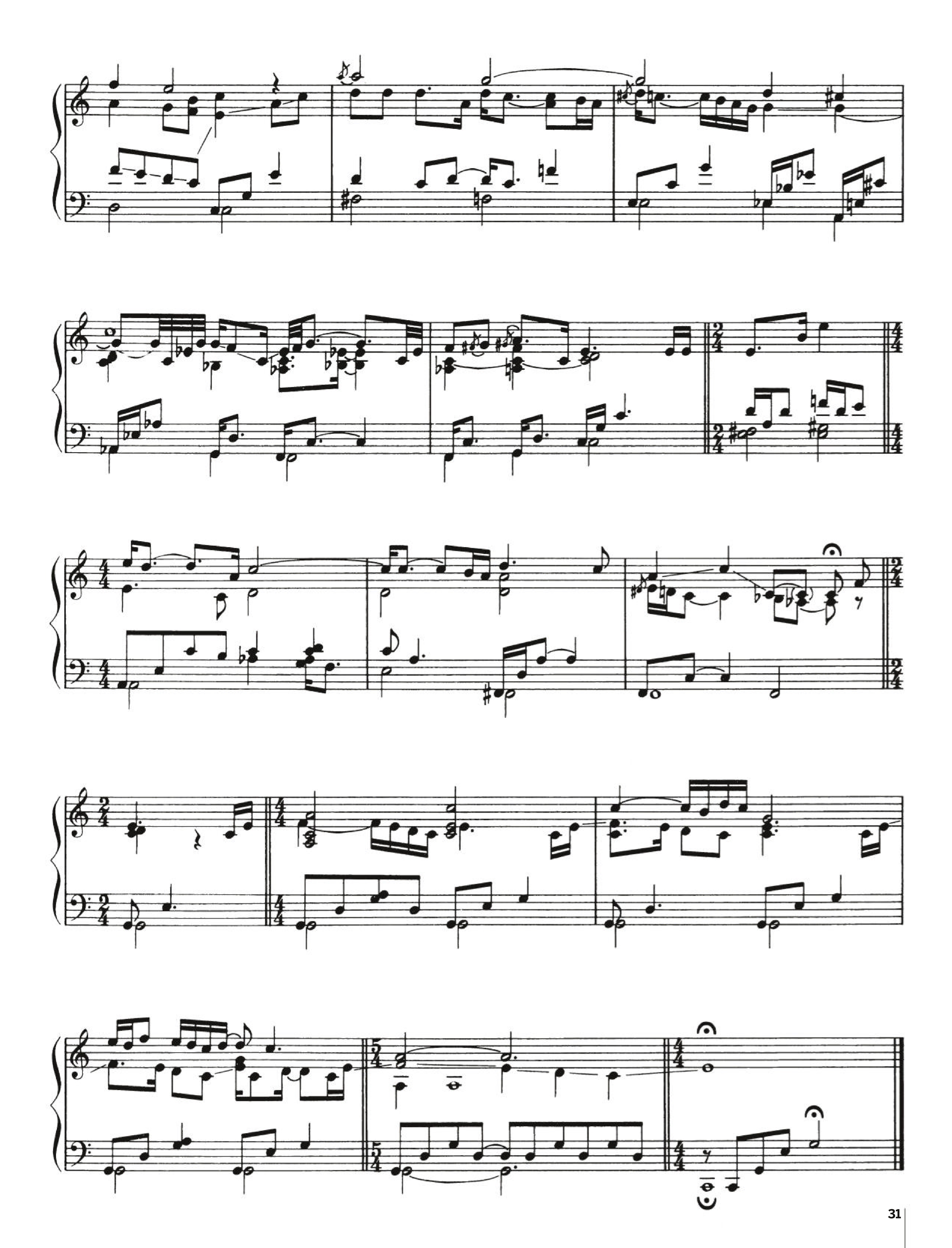

3
3





3
5

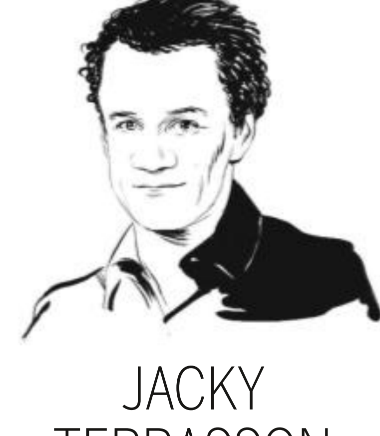

rubato
lento



Pianiste

SPECIAL KEITH JARRETT





JACKY TERRASSON



BENJAMIN MOUSSAY



SIMON ZAOUI



PAUL LAY

☞ Ne manquez pas nos vidéos pédagogiques sur notre chaîne YouTube

LES NIVEAUX DE DIFFICULTÉ : ★☆☆☆☆ Grand débutant ★★☆☆☆ Débutant ★★★☆☆ Moyen ★★★★☆ Avancé ★★★★★ Supérieur

AVEC L'AIMABLE PARTICIPATION DES ÉDITIONS HENRY LEMOINE